

مرغ
الفناء

2-2-4



حرية الفنان

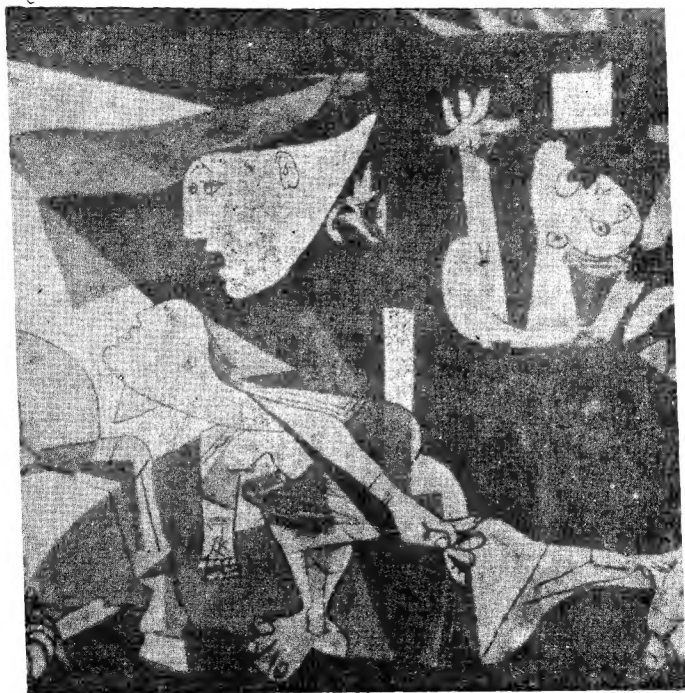
حسن سليمان



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٠

صريخ الفنان





● ● چورنيڪا للفنان بيكاسو

الفهرس

١٣	• • • • •	المقدمة •
١٩	• • • • •	تحديد المواقف •
٣١	• • • • •	الانفعال بالحياة •
٤٩	• • • • •	تمزيق الغلالات •
٩١	• • • • •	البحث عن مرفأ •
١٣٥	• • • • •	عن حرية الفنان •
١٦٢	• • • • •	النتيجة •
١٣٧	• • • • •	بعض الأعمال الفنية •

الإهداء

الى امي ..

ففي طفولتي المبكرة ، ورغم شعورها على بالقلق تركت
يلى ..

اذ جات اللحظة التي يجب ان اقف فيها بمفردي
واسي ..

ومضت سنوات العمر ... واجدني اليوم ان توجسي
وقلتي ، احتاج الى يد تدفعني كما فعلت يد امي ..

لامضي في ظلمة طريق يزداد حلكة كلما ازدادت
اندكا ..

فال امي ، واليهما اهدي هذا الكتاب ، هي التي اتلمس
يدها دائما .

« انى اصنع ايمانك ييساء .. خلال عزلة »

ابولونيوس

مقدمة

حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، ثورة فنية واسعة النطاق ، ضد أي قيد يفرض على الفن . ثم زاد ميل الفنان للتحرر والصراحة شيئا فشيئا . وقد كانت هذه النزعة للحرية نتيجة لاحساس الفنان بالضيق ، ثم ما لبث أن أصبح هذا الضيق رمزا للجيل الجديد ، من الفنانين والأدباء . وباختصار أصبح الفن الحديث تعبيرا عن صراع مرير ، لا ضد الموت أو القدر ، لكن للأسف الشديد ضد المجتمع .

اذ يواجه الفنان في المجتمع الذي يعيش فيه أوضاعا لا يرضى عنها ، هذه المواجهة قد تحد بطريقة ما من انطلاقته الفنية ، وذلك ان لم يدرك ادراكا واعيا وعميقا طبيعة هذه الأوضاع ، ويحدد موقفه منها . وهنا نجد المعنى الكامل لصراع الفنان مع نفسه ، ومع من حوله ، بحثا عن الحقيقة ، وارتباطها بالمعنى الكبير للحرية .

وفي السنوات الأخيرة ، مع بداية السبعينات في هذا القرن ، أعلن فلاسفة جدد ، نشأوا نشأة ماركسية ، وقامت فلسفتهم على أساس من المادية الجدلية ، أعلن هؤلاء الفلاسفة أن ماركس قد مات . ثم بدؤوا يبنون صرح تفكيرهم على أنقاض الماركسية ، بالضبط كما فعل الماركسيون القدامى حين بنوا فلسفتهم الجدلية على أنقاض هيغل .

ولقد كانت طبيعة وظروف الفنان في القرن العشرين ، من أهم ما دفع هؤلاء الفلاسفة لمثل هذا الاتجاه الفكري ، اذ شعروا أن تطبيق الماركسية بمثل هذا الجمود لا يمكن أن يكون هو الحل .

فالفنان يحاول جاهدا ، سواء وعى الصراع الفكري حوله ، أو لم يه ، أن يجمع شتات نفسه ، يمتصه خوف على ذاته من مجتمعه وخوف على فنه من نفسه . وقد يندفع مناضلا من أجل حياة أفضل لمجتمعه ،

لكنه أبدا لا يستطيع أن يفعل وغبة تظل تتأرجح في أعماقه، لمزلة يتحور فيها من كل شيء، حتى يحقق ذاته كاملة، دون أن يشغله شيء ما... مبعرا عن كل ما يختلج في أعماقه من صراعات وإماني •

وهكذا يقدر له أن يعيش في خضم قلق نفسي • وهنا ليس في مقدور التطبيق المتجسد للشيوعية، أن يحل له قضية صراعه وقلقه، كما أن لا راحة له في المجتمع الرأسمالي •

وعلى هذه الصفحات نجد نظرة من يمارس فنا ما بمجتمع كمجتمعنا، في القرن العشرين... يعمل قدر المستطاع - في ظروف ليست مواتية - على توصيل أحاسيسه ومشاعره للآخرين • ويحز في نفسه أن يسمع ممن حوله هذا السؤال: « ما الذي تفعله؟ وما معناه؟ » وإزاء هذا لا مفر له من التفاوض عن الإجابة، وإعمال السائل، أو الشعور بأنه قد أصبح كما مهملا... وهنا من حق المرء أن يتساءل ما قيمة حرية الفنان، في مثل هذه الظروف؟ وما هي حدودها؟ بل قد يبرز تساؤل يقول: أين هي تلك الحرية؟ • فلقد غدا الفنان يمانى من إحساس عميق ومدمر بالحرية، وبعدم فهم الآخرين له، وكأنما يقف في واد، ويقف الآخرون في واد آخر يصيحون دون ادراك لقيمة ما يصيح به الفنان • ومع مثل هذه الحرية، تبرز قضية الحرية، كمشكلة لا حل لها • فنحن في عصر يؤمن فيه كثيرون بأن ما يفعلونه، وما يفعله غيرهم، لا قيمة له •

والمرء تمزقه المראה اذ يتذكر ان آلافا من الفنانين المجيدين، رغم صدقهم وإخلاصهم، يموتون مقبورين، دون أن يشعر بهم أحد... فنانون لا يهمهم من الحياة سوى ممارسة الفن، مهما كانت وطأة الظروف ووقتها عليهم •

والواقع أن الانسان، ان لم يكن قويا، وسيطير على كيانه كاملا، لن يحقق أفكاره، بالكيفية التي ترضيه وتقنعه • حينئذ هو لا يملك شيئا... فالإحجام عن أن يحقق بالضبط كل ما يختلج في نفسه، عن الحقيقة، يتساوى مع تزيفه لها •

والفنان ان لم يكن صادقا تمام الصدق، في ممارسته لفنه، فمحاولاته حينئذ لا تعدو سوى اجباط لحياته، ولعواطفه وحرية •

وإذا قارنا عملا فنيا كالجورنيكا « لبيكاسو » - والتي سيرد ذكرها طويلا بعد ذلك - إذا قارناها مع مذهبة ديلاكروا أو مذهبة بروجل ، ستجد الأعمال الثلاثة تشترك في شيء واحد ، هو حرارة الانفعال ، فالدافع كان واحدا لدى الفنانين الثلاثة .. كان ثورة الفنان .. قوله بصدق حقيقة حلمه وفرزه ، أزاء القتل الوحشي للإبرياء .

الجورنيكا ربما لازالت معاصرة في أسلوبها ، وكل عمل من الآخرين ، أصبح الآن يمت في أسلوبه وموضوعه الى الماضي ، الا أن تأثرنا بالثلاث يتساوى .. ولنا أن نبحت عن مدى ما كسبته البشرية من مثل هذه الأعمال، التي يحددها صدق ثورة فنانين ضد منهج الوحشية والقسوة ، هذا بالإضافة الى قيمة بنائها الفني .

ونسأل أنفسنا هل رد الفعل عند مشاهدتها يتضائل الآن ، لأننا لسنا بشاهدي عيان لأحداثها ؟ .. ولسنا في أتون التجربة التي ألمت بكل من الفنانين الثلاثة ؟ .. ان حرارة الصلح كان لها أكبر الأثر في أن تبقى لنا حية .. فلقد كتب فان جوخ ذات مرة ما يفيد بأن هناك أعمالا تملك عوامل ثباتها واستقرارها ، حتى أثناء الزلازل ...

وبهذا نجد الفن في معناه الكبير ، يتجاوز كونه لغة للتعبير ، او وسيلة اتصال تربط بين المجاميع البشرية ، ذلك لانه يتجاوز زمن الغرض الذي من أجله يبدع . وهو لكونه نتيجة انفعال ، فهو يضمنك على حدود الانفعال . والأفضل طالما ان الباحث يمارس الفن ويعيش تجربة الابداع في ظروف ليست سهلة ... الأفضل له ، ان تعرض لقضية تمس مشكلة حرية الفنان ، ألا يغفل الحديث عن الأزمات النفسية التي يحسها مع وقع الأحداث في حياته ، لانها تضع بصماتها الواضحة على ابداعه الفني . وعليه كذلك أن يواجه قضية وجوده ، من خلال تحليله للمشاكل البسيطة التي تلم به ، بالضبط كما يناقشها من خلال الذخيرة الفكرية التي يكتنزها عقله . وهذا أهم من طرحها فقط كقضية فلسفية مجردة ، علما بأن هذا الجانب لا مفر من تناوله مع سياق الكلام .

فحقيقة الأمر ، أن القضايا الصغيرة في حياة الفنان - لغرض حساسيته - تملأ تأثيرها عليه . بالضبط كالتضايبات الموضوعية الكبيرة التي يتحتم عليه الوقوف بجانبها .. يربطها بحتمية وجوده كفنان ، وكأنسان ، لانها تضمه على حدود القلق والصراع ، من أجل غمه ، وغد غمّه ، من أجل غد قد لا يتحقق . وهنا يصبح موقفه أقرب الى موقف

الصوفيين المسلمين في القرن الثالث عشر • فمع ارهاقه العصبي والحسي ، وفقر ذكائه وحساسيته ، واحساسه المتضخم بالمسئولية ، قد يرى الفنان من حوله يتحولون الى اقزام • حينئذ فخطا بسيط منه ، قد يلقي به الى السجن ، أو الى فقدان ثقته بنفسه ، وبمجتمعه ، وبقيمة الفن عامة •

والفنان ليس لديه ، أو لدى أى شخص من أصحاب الموهبة ، القدرة على وصف سبب لاختياره الطريق الصعب • انه يعرف أنه لن يجمع ثروة، ولن يحقق نجاحا بالمعنى المتفق عليه • فلماذا إذن يفعل ما يفعل ؟؟ • • • وهو يعرف طبعاً ، أن من بين من حوله من الفنانين ، كثيرين هم أبعد ما يكون عن الأصالة ، لكنهم لاعمون • ويعرف أيضاً ، أن بينهم متحذلقين ووصوليين ، يحجبون الفنانين الحقيقيين • • ومنهم أيضاً محترفو السياسة ، وساسة النفوذ • • ورغم هذا كله يستمر في عمله ، تدفعه قوة أكبر منه •

وقد يندفع الكثير من الفنانين الى الانتحار لانهم لم يحظوا بأى تقدير • وهناك حالات تدل على اغفال الناس للمواهب • • حالات كثيرة حرم فيها أصحاب الموهبة الصادقة ، من أى اشادة ، حتى بعد الوفاة بسنوات عدة • • لكن الفنان ، بوجه عام ، يشعر بالرضا الشامل ، لاجساسه (بالتناغم) حديسيا مع خفايا الطبيعة الدقيقة • ويعرف قيمة الاستغراق ، ولا شيء يعوضه عنه •

فبالنسبة له ، هو شعور قاتل خطير، شعور أكبر من الفشل نفسه، أن يأتى يوم يتوقف فيه مثل هذا الحب الصوفى للحياة ، أو تلك القدرة على الاستغراق ، والضياع مع المطلق • عندئذ لن يتبقى له شيء ، سوى ألم الوهم ، والاحساس المظنى بالسنين الضائعة •

ورجال الفن صنفان ، الأول : من يملك الدراية بالفكر الفنى دون أصالة الموهبة • وهذا النوع يمكنه أن يعمل مدرسا أو ملهما ، لكنهم ليسوا من الخلاقين المبدعين • أما الفنانون الحقيقيون ، فيمكننا أن نطلق عليهم لقب المتسكمين على شاطئ المجهول • وهم يبذلون دون زملائهم حنكة أو دراية ، لكنهم يملكون القدرة على تحرير أنفسهم من طريقة التفكير النمطية التى يتبعها زملاؤهم ، الذين قد يكونون أكثر ثقافة ودراسة ، إلا أنهم لا يحسنون التمعن في معرفة الحقيقة ورؤيتها خالصة • وفي الأغلب نجده

اولئك المستغرقين من اصل الفن هم المسئولون عن التقدمات الكبرى في هذا المجال . والتاريخ قاس ، لا يحفظ سوى انتاج الذين يخلقون الأشياء التي تدوم . يخلقونها رغم تعبهم وفقرهم وحزنهم .

دون شك تعنى المآثر العسكرية والقوة الاقتصادية الكثير بالنسبة للشعوب ، لكن ما يتحقق في المجال الفني هو الذي يخلده التاريخ في المصاف الأول . فالفن يعطى المعنى الكبير للفظ «الحضارة» وهو معنى يتراعى أبعد من الحدود المكانية والزمانية .

وليس من الضروري أن يزدهر الفن مع الانجازات المادية . فالفنون كثيرا ما تزدهر في بيئة لا يتوافر فيها الدعم المادي للفنون كاملا ، بقدر ما تحيطها هذه البيئة بجو من الاحترام والتفهم ، والايجابية البناءة .

ولقد كان هذا الدعم والتشجيع ، يأتي عادة من رعاية فئة من المثقفين من الطبقة المسيطرة ، المتحررين من أية التزامات أو ضغوط .

والسؤال المطروح الآن : هل في الامكان استنباط نظام بديل ملائم بدلا من رعاية تلك الفئة من الناس ؟ في ظروف القرن العشرين التي نادت بالمساواة بين الناس ؟ حتى أصبحنا نفتقر الى نخبة تملك ارستقراطية الفكر . والعالم كله في الشرق أو الغرب يميل الى تركيز القوة المالية ، اما في الحكومة ، أو في مؤسسات كبرى .

وعلينا في الوقت ذاته أن نعتزف بفردية الفنان ، وإن نتقبلها . وهذا شيء من الصعب تحقيقه . كذلك نعتزف بقرابة علاقته ببقية الناس ، وعلى المجتمع أن يتقبل فجوة لابد منها ، بين مستوى ذوق الفنان الرفيع ، ومستوى الذوق المادي . وأخيرا يجب على المجتمع كذلك أن يدرك الاحتياجات الخاصة جدا بالوسط الفني ، وسد مثل هذه الاحتياجات . فمعظم الفنانين لا يمكنهم أن يعيشوا فقط على ما يدره عليهم انتاجهم الفني . وهكذا يقدر لهم أن يجدوا موهبتهم تنقلص ، تضمر ، تمسحها الضغوط الخارجية ، المتولدة عن فقرهم وصراعاتهم . وفي هذه الحالة ، لا يكون الفنان ، وحده الخاسر ، بل المجتمع الذي ينتمي اليه .

وهكذا كي يستطيع الفن أن يؤدي دوره ، ويحتل مكانه ، نجده بحاجة الى مساندة . ولكن من الصعب تحقيق هذه المساندة بالصورة السليمة ، والمرضية ، خصوصا مع تركيبة الفنان النفسية المعقدة .

ان الفنان - حسب نظرتي - ملتزم بمسئولية سلامة فنه ، و اذا كان لا يبد من الجمهور ، او السلطات أن تدعمه ، وتسانده - فخوفا من إعطاء الفرصة لغير الصالح ، وغير المناسب - عليه هو نفسه أن يعمل ما في وسعه ليحصى الفن والآخرين من العبث والمجل الفنى . وعليه أيضا أن يتم بحماية الفن من الانحطاط والتردى في الاسفاف . . . لكن كيف يكون ذلك ؟ . . . وعلى ما اعتقد فإن كثيرا من الفنانين يصرون على موقف قاطع ، وهذا الموقف يتحدد فى أن على الفنان واجبا واحدا ، ألا وهو التزامه بما يمليه عليه ضميره الفنى ، وليس من شأنه أن يلقي بالا اذا كان هناك من يفهم ويستوعب موضوع لوحاته أم لا .

غير أن الأمر يجب ألا يكون كذلك ، وذلك لمصلحة الفنان نفسه . فالفنان يقاسى انفرادا محزنا ، اذا لم يستطع عن طريق فنه أن يخاطب عددا كبيرا من الناس ، يجعلهم يفهمونه ، ويحيطون بنوازع ابداعه بشكل مباشر . وليست قوة الفردية المميزة سوى امكانية التحقق من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة الموجودة فى البيئة .

و اذا افترضنا أن نعتبر الفن وسيلة اتصال - غاية توصيل مشاعر الفنان وكوامن نفسه وآرائه للآخرين - فإن وظيفة الفن يجب بكل تأكيد ألا تقتصر على الدائرة الضيقة ، من زملاء المهنة ، إذ ليس لأجل هذه الدائرة . يبدع الفنان ، وليس منها يستمد أحاسيسه وإنسانيته وقدرته على التفاعل الجماعى . وهنا أجدنى أتساءل وجلا ، كيف للفن أن ينمو ويتطور اذا لم يكن لدى الفنانين التزاما وحافزا لتخطى تلك الدائرة المغلقة من الزملاء الذين نذروا أنفسهم للفن ؟ . . .

وكيف يتحقق هذا ، فى وقت فقد فيه الفنانون الصفة التى تجعل منهم قداميين ، يكرسون حياتهم لخدمة التجربة الشاملة ، للانسان بصفة عامة . وحتى ان لم يكن لدينا ، أى قدر للحد من مخاوفنا ، ولا نستطيع أن نكتفى بأسنا ، ونخفى حماقاتنا ، وهزائنا ، فعلينا نحن الفنانين أن نعمل لتعزيز قيمة انتصار الروح الانسانية ، عبر مرحلة تاريخية قلقة ، ومعذبة ، نحن جزء منها .

هذه هى المعادلة الصعبة ، فالتزام الفنان الأول يجب أن يكون تجاه سلامة فنه ، لكن من جهة أخرى يؤرقه الواقع الذى يعيش فيه ، ويصدهبه تقصيره تجاه فنه ، وتجاه مجتمعه .

تحديد المواقف

... لم يحدثنى أحد ، عن ذلك الضجن العميق ، فى موسيقى الظل والنور ، بازقة القاهرة • ولم يحدثنى أحد عن عنوبة « وشوشة » مياه النيل ، مختلطة بصياح الصبية •

كذلك لم يحدثنى أحد ، عن كيف أحب مصر ؟ وأشعر بالحيرة ، أمام أسئلة غبية و « عبيطة » ما رأيك ؟ • وما موقفك ؟؟ • وما تفسيراتك لهذا؟؟؟ وكلها تساؤلات تدور حول القضايا التى تتكرر كل يوم ، فى مجالات السياسة والفكر والمجتمع • وينسى صائلوها أن كل فنان يحدد موقفه ، فى هدوء وصمت ، ثم يعضى فى حياته ، وعمله ، كإنسان بسيط • وقد يشعر بالآسى والحيرة والحسرة ان وجد غيره يتحول الى انسان ماجور • يصيح يوقا يصرخ ، بصوت ليس صوته •• فيه التشويه والحشجة لافتقاده الصدق ، ولأنه لا ينتسب الى الموقف السليم الذى يجب أن يتخذه الفنان أو الأديب •

وقلت ، ذات يوم ، لفنان عراقي عصبى المزاج ، يظن أنه سيفزو العالم حاملا راية ، لا يدرى لونها : « ما رأيك فى أن تسابقنى حافى القدمين فى شوارع بغداد ؟؟ • • • » تسائل بدهشة : « حافى القدمين •• لماذا ؟ اظن أنى لا أستطيع •• » أجبت : « أجاب أنت ؟ أتحمج عن ذلك الشيء البسيط ؟ •• اذن كيف سترسم صورة ؟ •• وكيف ستقود حركة فكرية ؟؟ » أجاب « ان الأمور لا تطرح بهذه البساطة •• • » قلت بأصرار : « بل هى بهذه الصورة » •

وحين يظن الضوء ، من النافذة فى العيون ، بايقاع لا ينقطع •• يعضى المرء عينيه ، فىرى بقما حمراء تشتعل أمامه •• ويتنابه شعور بأن جفنيه سيلتصقان للأبد •

وتمر على الانسان وهو يرسم عملا ما شذرات ، ونثرات ، واشياء صغيرة وكبيرة تفاجئه . ثم تمضى ، كالحظات نادرة لا تتكرر ، تمضى ولا تعود ...

يوم هادئ مشمس يمر سريعا ، وآخر مليد بالسحب والأحداث ، اناء فاطمي ... وحربة أويجية ... وقناع من البطالسة ... وسرير قوطي من القرن الخامس عشر ، ومنضدة من شمال افريقيا ... رسم لبيكاسو ... حفر لرووه ... أصوات آلات التنبيه في الطريق ، صوت المصعد يعلو ويهبط ... ويحس المرء بحقيقة تهمس في عقله ووجدانه تقول له : أن تكون قريبا من الأشياء والأصوات يكامل حواسك ، يعنى قربك من الحياة . وأن تبدع فنا يضع الآخرين على حدود القلق معناه أنك تعيش حقيقتك ، وأن تعيش حقيقتك معناه ضياعك مع نبض الحياة حولك ، ضياعك مع جوهر الحقيقة ذاتها . في خطوط متهافئة يرى الانسان المطر يصطلم بزجاج النافذة ويسيل ، ويشم رائحة أزهار البسلة المهجورة منذ أيام ... الأشياء تفرض وجودها على الانسان ... تؤثر على أحاسيسه ، وعلى ما يضعه على الورق ... وهكذا يشد الانسان - أقصد الفنان - لشيء ، ثم يبحث عن المفردات للتعبير عنه ... يبحث عن الوضوح في شتات الظلمة ، وعن الوعي في اللاوعي ... هذه هي حياته ، وهذا هو فنه : أن يجمع التقيضين : يلتقي في وجدانه ضخامة جذع الشجرة ، برقة جناح الفراشة . ويحتوى عقله براءة الطفل الوليد مع حكمة الرجل المعجوز .

أشكال الفن المختلفة بين دفتي الكتب والمجلات ، ورائحة أزهار البسلة ، ووثبة قط الجيران من النافذة ، وصراع الظلمة والنور مع ضربات البيانو في سوناتة لبرام .

كل ذلك يجسد احساسى بأشكال الفن ، وبقياس الحضارات ... انها ومضات الحياة ، تفرض وتحدد توتر لحظة ... يعيشها الفنان بكل ما يحتويه لفظ معايشة من معنى ومن أبعاد . وعلى منضدة توجد كتب يحيى حتى ، وعلى كل واحد منها اهداء يحمل مودة وذكرى لحظات عشناها سويا ... وبجانبها توجد رسوم فنان من الجيل الذى بمعنى هو عصمت داوستاشي . وأقف أمام هذين النموذجين في حياتنا الثقافية والفنية ... فيبرز أمامى يحيى حتى كفنان كبير ، يشدنى الى آفاق أدباء عالميين ، فى عمق نظرته ، وارتباطه بجوهر الحياة ... ومهر .

ثم انتقل الى عصمت داوستاشى - فنان آخر أصيل ٠٠ لكن لم يصل
فنه بعد ، الا الى عدد محدود جدا من زملائه ٠٠٠ ومثله فى ذلك كمثل
كثيرين من أبناء جيله ، فنانين وأدباء ، ملكوا الموهبة ٠٠٠ ثم وجدوا أنفسهم
وسط بيئة يجهض فيها كل شيء ٠٠ فسيطر عليهم ذهول ، وهم يستقبلون
أعاصير وعواصف تأتي على كل نبت وليد ٠

ويتساءل المرء ، ما طبيعة هذه الظروف التى تقتلع كل شيء ؟؟ ٠٠٠

هل سقطت كل المقاييس ؟

هل اختلطت الحقيقة بالزيف ؟

هل أصبحت الواقعية هى الانتهازية ؟

هل يهتم كل من يصر على التمسك بالقيم بالاغراق فى المثالية وبأن

لا حاجة الى الحياة به ؟

واذا هذا يشعر الفنان الذى يعيش الصدق ، ولا يملك التخلى
عنه ٠٠٠ يشعر بالغربة ٠ وتزداد الغربة قسوة ، عندما يحس بمعاول
التخريب تدك كل ما يتصل بالحقيقة ، فى كل مجالات الحياة ٠ فخلال
سنوات طويلة ، كانت تطلع علينا أبواق الاعلام بخطوطها العريضة عن
قضايا مفتعلة مستهلكة ٠٠٠ وترتفع رايات وشعارات ٠٠

وجتى هذه الرايات حينما اهتزت فى أيدي الذين رفعوها وساروا

بها ، سرعان ما القوا بها ورفعوا رايات أخرى ٠

وحين كانت شعارات الاشتراكية مرفوعة ، وروسيا تستقبل حكامنا
بالتكريم والترحاب ٠٠ كان الشيوعيون يعيشون فى السجون حيث
يتعرضون للمهانة ، ولكل ما يهدر كرامة الانسان ٠٠٠ وبعد حين يخرج
بعضهم من سجنه ليسير ثانية ، تحت نفس الراية التى لطخت بدماء
رفاقه ٠٠٠ يبارك ما صنمه ويصنمه جلدوده ٠

ثم كانت الطامة ، حين تحول أفراد من الرواد الأوائل الذين الهبوا
خيال هذا الجيل فى صباه وشبابه بدوى أصواتهم ، تحولوا الى أصوات
جشة ليس لها صدى ، تتحدث بلغة ليست بلغة عمالقة ولا لغة رواد ٠٠٠
وهكذا وجدنا كثيرين حولنا ، لا أكثر من أصنام هشّة تتساقط وتتحطم ،
الواحد تلو الآخر ٠

كانت هذه الأسباب كلها ، وراء الفاجعة التي دهمت جيل الفئتين
والأدياء من أمثال عصمت داوستاشي وغيره ، في يده تكوينه • وكان عليهم
أن يفاضلوا بين اختبارات غريبة وقاسية على تكوينهم الهش ، وعلى طبيعتهم
كفئتين وأدياء •

كان عليهم :

• أن يعيشوا حياة يجتزون فيها حقدهم وغضبهم •

• أن يتحولوا الى قيم سلبية •

• أن يتحولوا الى طاقة مدمرة •

• أن يظنوا أي سيد يأتيهم في أية صورة من الصور •

أن ينضموا الى طواير الانتهازية ، التي تتاجر في حقول الفكر
المختلفة ، تحت اسم « الأيديولوجيات » •

ويتقدم عصمت داوستاشي •• لنرى فيه مثالا لهذه المعاناة القاسية
التي تدمر وتمزق ••• فهو يرفض في أعماقه أن يخدع أو يتحول الى
قيمة ممسوخة •

نجده يواجه الجبل الذي قبله ، كبطل يواجه إياه الذي تركه لقسوة
القدر والاحمال في ملحمة اغريقية •• نجد عصمت يواجه من الجبل الذي
قبله ، ومن جبله ، كل من تربى على الزيف والخديعة والاستسلام •• واذ
به يقف كفارس خرافي يقاقل بذراعيه مقطوعتين •

فهو من جيل تربى في جهالة وفوضى متممة ، دون مقاييس •• حتى
وصل الامر أن وجست المسببات لكل تخريب لآدمية الفرد ، وكرامة
الانسان • فقد كانت أوراق الاعلام تدعى أنه طالما نحن في خطوطنا العريضة
ضد الامبريالية الدولية ، وما دامت روسيا الأم تباركنا ، اذن فنحن نسير
تحت راية الاشتراكية ••• لكن ما هي هذه الاشتراكية ؟ ومن هم الذين
يسيرون ؟؟ وهل نحن نسير حقاً ؟ فهذا أمر لا يهم •

انه جيل رأى سكرتير عام حزب يسارى وغيره يمتهنون ويقتل فيهم
كل معنى للكرامة ، وبعد ذلك يوضعون في المناصب ، بعد أن نالوا الرضا ،
لكي يضطلعوا بمسئولية تزيف الحقائق والمقاييس لصالح استتباب نظام
الحكم •

اذن في هذه الحالة ما وضع القلة التي تشعر بالحصار وتمزق في نفس الوقت أن في استطاعتها فعل شيء ؟؟ ٠٠ ومن حقنا أن نتساءل ! كيف يكون فن ؟؟ وكيف تكون حضارة ؟؟ ٠٠٠٠ وكل نتائج الأحقاب الطويلة الماضية لا زال موجودا ، بل لا زال ياتنا ٠٠ ما الذي سنحصله ، وكثيرون من الذين ما زالت لهم اليد الأولى في حقول الثقافة والفن ، ما زال شاغلهم الأكبر هو الرقص على الحبل ، والبحث عن المكاسب ، على حساب القيم . انها مرارة ستطول ، وتمزق قد نجد له تفسيراً في تحليلنا لموضوع حرية الفنان .

أصبح يحبى حتى الآن جزءاً من تراثنا القومي ، وليس لي أن أتحدث عنه ، أما داوستاشي فمن واجبي أن أقدمه كنموذج لظاهرة أحسبها ، تؤكد ما أقوله .
انه لا يتهم أحداً ، بقدر ما تحيل أعماله وثيقة الاتهام ، انه يحترق ، وساحل احتراقه كنموذج للأصلاء من جيله .

وصعب علينا منذ تحليل أعمال داوستاشي أن نفصل تلك الرموز والأشكال الغريبة التي يحققها ، عن الفكرة العامة التي تملك تفكيره الكلية ، وتدفعه لتحقيقها بتلك الكيفية .

كذلك لا يمكننا فصل أدائه عن المفردات الفنية المستقرة في ضميره ، فهذه المفردات في استخدامها بتلك الكيفية تصبح وسيلة وغاية في نفس الوقت . وبطريقة إيجابية تصبح نوعاً من الرياضة الصوفية التي تؤدي بالفنان الى متعة التجربة وعذاباتها في حد ذاتها . هذا هو الذي يحدث مع داوستاشي ، فتورته النفسية تؤدي به الى مفردات فنية معينة ، وتلك بدورها تؤدي الى ادراكه الحسي لكل أبعاد الحياة . ان أعماله تعبر عن رغبته في تحرير عقله من القيود . وتجعل من تجربته الفنية في حد ذاتها ، قصيدة من المتعة والعذاب في آن واحد . انها صراع انطلاقته الحرة ، ضد قيود وأغلال النفس البشرية .

وهنا نجد ان القوانين الفنية تصبح لا قيمة لها في بناء العمل الفني ، فاستجابته الصريحة والنقية للأصوات التي تمتلج وتطن في أعماقه ، تغطي على الجانب الموضوعي ، الذي لم يعد يهمه ، وعلى الصياغة الفنية السليمة التي لم يتعلمها من أساتذته .

هذه الاستجابة التي تتطلب احتراقا نفسيا كاملا ، لا تحتاج الا لقلة من الفنانين •

ونحن نلاحظ في كل الفنون عامة ، ان مثل هذه الأعمال التي تنبع عن احتياج باطنى – ذاتى ، ونفسانى – تملك الكثير من الحقيقة ، نقصد جوهر الحقيقة المطلقة وشموليتها • فنزوع الفنان للتعبير عن الرغبات التي لا يعيها عقله ، ويود تحقيقها بحسبه دون تفكير ، تقربه من أصالة التجربة، ومن وحدة انصهاره مع الكون •

••• انه نوع من الاستنباط الداخلى : ففى لحظة ما ، يرغب الفنان فى ان يحقق ذاته ، يجمع ألوانا متنافرة ، ومساحات متناقضة •• وفى أخرى قد يحققها فى خطوط تنزلق بجانب بعضها ، وكأنها تبحث عن مستقر لها • مثل هذه المحاولات قد تكون بالنسبة للقوانين المصطلح عليها فى مجال مناقشة العمل الفنى ، نوعا من الارهاصات أو cacophonous •

واننا نحكم على أعمال داوستاشى بالعدم ، لو حاولنا تطبيق مثل هذه القوانين عليها • فداوستاشى ينحو لمثل هذه الاستخدامات الغريبة للشكل والرمز ، لا عجزا عن بناء صورة بالمفهوم المصطلح عليه ، بل تابعا نداء ما •• صوت باطنى • هذا الصوت هو الذى يقرر ، وهو الذى يفرض ، وهو الذى يحدد بناء صورته •

وهكذا نجد داوستاشى ، وكل من يملك الأصالة من جيله ، يحترق كظاهرة طبيعية •• ومن جذوة مشتعلة فى أعماقهم ، نجدهم يوقدون مشاعل يضعمونها على جانبى طريق وعر قاس ، ليهتدى بها من سيأتى بعدهم •• ففى ظروفنا التي نمر بها ، يكون من الأفضل أن نصل من أجلهم ، لاننا لا نستطيع أن نفعل شيئا ما دامت وسائل الاتصال الجماهيرى لازالت تفرض الكثير من القيم المستهلكة المهترئة التي لا تصلح لشيء •• وتمطى لها الصدارة •

ان احتراق داوستاشى الباطنى ، هو نوع من اللهب المقدس ، يؤثر على أعماقه ، وعلى واقعه ، وعلى لحظته ، بل على وجوده كلية • انه لهب لا يدع مجالا لرؤية موضوعية ، أو حتى لفهم الذات •

أما يحيى حتى – وهو كنموذج سليم من جيله – فاحتراقه ناضج

هادى ٠٠ انه احتراق تحت الرماد ، احتراق يدفىء وينضج كموقد جداتنا المتحفظات فى الثلاثينيات ٠٠ احتراق يساعده على الاستمتاع بدفء الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخذه دون الاضرار بنفسه أو بالآخرين ٠٠ لكن هل هذا يكفى ؟؟ ٠٠

وحين يمانى فنان كداوستاشى من انعدام الاتزان أو نقصه نجد أن سر معاناة يحيى حتى تنبع من الاسراف فى الاتزان أو فى الالتزام بالاتزان.

ان يحيى حتى لا يعرف داوستاشى ، ولا يعرف داوستاشى يحيى حتى ٠٠ لكن كان فى الامكان أن يكون عصمت داوستاشى ، يحيى حتى آخر لو ولد فى زمنه وعاش فى ظروفه ٠ وكان فى الامكان لو مر يحيى حتى بنفس ظروف عصمت داوستاشى أن يحترق كما احترق عصمت ٠٠ انهما يتشابهان فى الكثير : فى حبهما لمر ، وحتى فى تكوينهما ٠

أما جيلنا فهو يواجه تمزقا خاصا به ، تمزقا يبعده عن الجيل الذى قبله ، كما يبعده أيضا عن الجيل الذى بعده ، اللهم الا قلة هنا وهناك ، ويقف يحيى حتى وعصمت داوستاشى كمثالين نادرين لها ٠

وفى الطفولة كانت الحيسة فى القاهرة الثلاثينات تمضى هادئة ، ناعسة ككركرة المياه فى آنية « الشيشة » البلورية البراقة ٠٠٠ وكانعكاس عجلات عربات « المنطور على طرقات القاهرة المفسولة ٠٠ وكنسائم ليالى الصيف مثقلة برائحة أشجار الكافور والجوافة عبر منازل الجيران ٠ فى ذلك الحين كان يحيى حتى يعمل بالسلك الدبلوماسى فى أوروبا ، ويرشف من مناهل ثقافة عصر من أزهى عصور أوروبا وأكثرها حيوية ٠ فى ذلك الوقت لم يكن عصمت قد ولد بعد ٠

وأول ما سمعت عن يحيى حتى ، كان فى الخمسينات ، وكانت مجموعةنا قد اتخذت موقف الشك والريبة من الأوضاع فى ذلك الوقت ٠٠ قرر معظمهم الهجرة ٠٠ لكن اكتشافنا لقصة البوسطجى ليحيى كان حدثا ٠٠

من كان يحيى حتى فى ذلك الوقت ؟؟ كان رجلا قد اكتملت رجولته يعمل فى السلك الدبلوماسى ويشق طريقه جامدا فى مجال الادب ٠٠٠ وكان أملنا فى القصة ٠٠ أملنا فى أن يكون لنا كاتب عالمى كبير ٠٠ لكنه لم يهمل ، ولم يكن فى مقدوره أن يهمل هو نفسه ٠

وكحيوان شم رائحة النار تلتهم الغاية ، فتركها ومضى بحثا عن ملاذ.
هاجر الكثيرون في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات الى أوروبا ، رغم
إيمانهم بالاشتراكية ٠٠ ذعروا من زحف الانتهازية ٠٠ كانوا فئة في
استطاعتها أن تقرأ الكتاب في نفس اللحظة التي تقرأ فيه باريس أو لندن
أو روما ٠٠ وينفس لفتسه ٠٠ كانت فئة هي النتاج الشرعي لقاهرة
الثلاثينات ٠٠ وكانت هذه الفئة على استعداد لكي تقسم آخر لقمة عيش
لديها مع الآخرين ، فقط ألا تهان إنسانيتها وأدميتها ٠

ووقف الذين تخلفوا يتطلعون الى واجهات المكتبات عندنا تعرض كتبنا
وتراجيم سينة وارتجالية لا حصر لها ، بينما كان حصولنا على نشرة أو
جريدة فنية متخصصة من أشق الأمور ٠ لانه باسم الاشتراكية شوه كل
شيء ، وحطم كل شيء ، وحوصر كل إنسان رفض مثل هذه الفوضى الفكرية
والاجتماعية ، ورفض تدعيم النظام ٠

ورغم أنه لم يكن قد مضت فترة طويلة على الوقت الذي اعتبرت فيه
حيازة ترجمة رواية مثل الأم لكسيم جوركي جريمة ، يعاقب عليها الإنسان
بالسجن لمدة خمس سنوات ، وينمغ سياسيا ، ويسجل في القوائم
السوداء ٠ لم نلبث أن وجدنا واجهات المكتبات مغطاة بمثل هذه التراجيم
السينية لجوركي وغيره ، وهذا أمر أثار فينا السخرية والابتسام ٠ فكنا
نحس بتزييف السلطة للأمور ٠ فحتى الذين تعاملوا مع النظام ، لم
يأمنوا من حين لآخر السجن والتشرد والارهاب ٠

وكأعصار لا يبقى على شيء مضت تلك الحقبة والمتقفون سجناء داخل
نفوسهم ، وها أنا ذا الآن أشعر بعيني يحیی حتى الضيقتين اللتين تعكسان
القلق وكأنهما قولان « يا ولدي خبيء نفسك أكثر من هذا ٠٠٠ » وتطالعي
نظرات داوستاشي يلقها الدائم لتقول شيئا آخر : « نحن نطلب منك ومن
جيلك المزيد ٠٠٠ » وأذكرها هي وكلماتها لي بمرسمي قبيل رحيلها ، آخر
الخمسينات ، الى باريس ، مع الراحلين : « كفاكم انكم تنقشون على الماء ٠٠
لا أحد يشعر بكم ، لن تفعلوا شيئا ، خذ المركب الى باريس ، حيث تجد
سواء حرية وأصدقاء ، ستظل هنا كآخر الأوتريسك في روما القديمة ٠٠٠
ولكنك هناك ستكون في أمان ٠ وستجد - وهذا هو المهم - الذين ينظرون
يفهمون ويقدررون ما تفعل ٠٠٠ لقد مات الاحساس حولك ٠٠ ولكني
بقيت ٠٠٠ وسأبقى ٠٠٠٠٠٠

ويكاد هذا الموقف يقترب من موقف مالبرتي ، خصوصا سطوره
الآخيرة من روايته « الجلد » وهو يتحدث الى الضابط الأمريكى الذى كان
على وشك الرجوع الى أمريكا :

اذ قال له جيمى : « لقد تعبنا من الحياة وسط الموتى .. انى سعيد
بعودتى للوطن ، الى أمريكا حيث أحاط بأحياء .. لماذا لا تاتى الى أمريكا
مثل ؟ .. انك رجل حى وأمريكا بلد الترف والغنى » ..

فرد عليه مالبرتي : « انى أعلم أن أمريكا بلد الترف والغنى ،
يا جيمى ، لكن لن اذهب - يجب أن أبقى هنا ، فلست بالجبان . ومع
ذلك فحتى البؤس والجوع والخوف والأمل كلها أشياء رائعة - بل أروع من
الغنى .. وأروع من الرفاهية » .

فيقول جيمى : « أوروبا كومة زباله عفنة تعال معنا .. أمريكا
بلد حر »

لكن مالبرتي يجيب : « لا أستطيع أن أهجر موتاى ، جيمى انكم
تأخذون معكم موتاكم الى أمريكا ، وفى كل يوم تبحر سفن الى أمريكا مثقلة
بموتى .. موتى أغنياء وسعداء ، وأحرار .. لكن موتاى لا يستطيعون دفع
أجرهم الى أمريكا .. انهم فقراء جدا . انهم لن يعرفوا أبدا معنى الغنى
والسعادة والحرية . لقد عاشوا بصورة مستمرة فى عبودية ، ودائما هم
ضحايا للجوع والخوف ، حتى على الرغم من أنهم موتى .. انه قدرهم
يا جيمى .. جيمى ، ان أدركت أن المسيح كان يرقد بجوارهم ، بجوار تلك
الجلث العفنة .. هل كنت تتركه ؟ » .

فيقاطعه جيمى : « أتود استدراجى الى أن المسيح قد خسر الحروب
كذلك ؟ » ..

فيجيب مالبرتي بصوت خفيض : « ان من العار أن تكسب
حرىا » .

الإنتقال بالحياة

قد تنفعل ٠٠ غاضبا ٠٠ فرحا ٠٠ أو حزينا ٠٠ لا تجد أمامك شيئا سوى أن تلقي بقعة سوداء على ورقة بيضاء ٠٠ تحس بها كأنها تهيم بأحثة لها عن مستقر مع الضياع في الورقة البيضاء ٠٠ وبسرعة تجسد نفسك تحيطها بأربعة أضلاع ، تصنع حولها سياجا مربعا أو مستطيلا ٠ وقد يحدث أن ترى هذه البقعة مستقرة أن صادف مكانها نقطة تلاقي المحورين، تراها تشع ، أو يتكثف فيها كل الفراغ الذي يحيطها ، أو تتوالد منها اشتقاقات وهمية ، دائرية أو مربعة تبتمد الى الاطار الخارجي ، أو الى أبعد من الاطار ٠

أما ان وجدت هذه النقطة في الجزء العلوي ، فهي تتحدى ذلك الثقل الوهمي الذي يشدنا الى أسفل الفراغ ، أو الى أسفل الورقة ٠٠ وان حدث وكان وجودها أسفل اللوحة ، فانت تخشى عليها السقوط ٠ ومع كل ففي الحالتين تراها قلقة ، تتجاذبها زوايا أضلاع الاطار ٠ انه قلق دون صراع ٠٠ وهل يكتمل صراع بقعة سوداء مع فراغ قد يضيئها أو يخنقها ، أو يخرسها ؟ ٠٠ لكن ، ان فرض والقيت بنقطة ثائية ، فهنا يبدأ الصراع ٠٠ صراع بين بقعتين ، أو بين طرفين للوصول الى نوع من اتزان في الفراغ ٠٠ ومن هنا يبدأ عمل الفنان : ان عليه أن ينمي هذا الصراع ، وينسج منه اشتقاقات لا آخر لها من شد وجذب ، لا ينتهيان ٠٠ ويبدو عمله كرحلة ذهاب واياب أذلية لحطوط ودرجات يقع الالوان ٠٠ انه تمثيل مطلق عن أهم مظهر للحياة ألا وهو الصراع ٠

وفي اللحظة التي يشعر فيها الفنان بتناقض ما في حياته ٠٠ : انفعال
وصراعه مع نفسه ٠ هذا التناقض طرفه الأول الانسان البدائي الكامن في
داخله ، والذي يتحرق شوقا للانفعال ، مندفعاً لتحقيق رغباته والدفاع
عن نفسه ٠٠ والطرف الثاني يتمثل في الانسان المتحضر المتمددين ، تقيده
أنظمة ومقاييس صاغها العقل نتيجة لتجارب طويلة ضد الطبيعة وضد
القوة الهابطة في المجتمعات ٠٠ ومع هذا التناقض يولد احتياج اضطرارى
لايجاد توافق ٠ فالانسان ببساطة لا يعيش محققاً فقط احتياجاته - التي
تتخذ باستمرار صوراً معقدة ومتطورة رغم ثبات جوهرها - بل يفرض
قلقه عليه أن يبحث عن تبرير لانفعاله العاطفي في مواجهته لتلك
الاحتياجات ، وذلك كي يحقق لصراعه الطويل معنى ، وحتى لا يطفى تكوينه
البيولوجى الذى يصرخ باحتياجاته ككائن حى ، فيعوق كل ما يسمح
بتكوين أسس تدفع تقدمه المطرّد ككائن سام يتطور باستمرار ٠

ولم يكن لتلك المشكلة أو ذلك التناقض وجود - أو بالأحرى لم يكن
يعيها الانسان - ففي البدء كان يشغله أمر صراعه المباشر مع الطبيعة ، أو
كانت الطبيعة سخية ومتعاطفة ، وفيما بعد كان يلقي على الأحداث وعلى كل
الظواهر مبررات ميتافيزيقية دون تفكير ٠٠ أى أنه كان دون وعى بمشاكله
يميش عيشة ميسرة وطبيعية ٠٠ لكن الآن وقد حدث ذلك التطور العلمى
السريع والمفاجئ ، وفرضت الحياة حتمية التوافق ، لم يعد أمام الفنان مفر
من أن يطوى هذا الصراع فى أعماقه ويظل مفتعلاً به من دون الناس ٠

وكنتيجة لهذا الموقف الذى فرضه الفنان على نفسه ولد تياران مهمان
فى الفن : الأول فن يبالغ فى تأكيد الطبيعة كنظام ومجموعة قوانين ، يتمسك
بها الفنان ليتجنب الضياع ٠٠ والثانى رد فعل ضد الطبيعة ، لهمم تلك
القوانين التى تشد الانسان اليها وتكبله ٠ وذلك للتخلص من الخوف على
وجوده الذى أصبح مهدداً بالضياع ٠

وانه لوقف صوفي : ان تنفعل مبصرا معشوقتك في الطريق ، فتتجمد في مكانك ، لا تستطيع حركة ، وتجد نفسك تتأرجح بين الرغبة في الانفصاح عما في نفسك وبين كتمانك .. فانت تخشى أن تبوح بما تحمل بين طياتك ، كما أنك لا تقوى على الكتمان .. وهذه « الحالة » لا حل لها عند الصوفيين الا بفناء العاشق بالمعشوق .

وكثيرا ما يجد الفنان نفسه في وضع كهذا خلال مراحل تاريخية مختلفة وخاصة حين لا يكون المجتمع مهيأ كي ينصت الى كلمته .. أو حينما تكون الظروف غير مواتية نتيجة وجود وضع سياسي معين لا يؤمن به الفنان . وهنا يواجه الفنان نوعا جديدا من الصراع . ويظل هناك في أعماقه سؤال كبير عن جدوى مايمكن أن يقوم به من تضحية .. ويظل التردد قائما بين مواجهة المجتمع - الذي يعيش فيه - برأيه ، أو كتمان هذا الرأي . وقد تكون نتيجة اتخاذ الموقف الأول استباحة حريته أو دمانه بلا جدوى ، وتحسب عليه حياته ضائعة ، دون أن يحقق ذلك الموقف المأسوي الذي يصبو اليه كل من الفنان والصوفي ، وهو المصير الذي يصبو اليه الكثيرون من الشهداء ، سواء في ذلك ، الشهداء في الدين ، أو في العلم ، أو في الفن ، من الذين استبيحت دماؤهم بجهرهم بما يعتقدون ، ولم يكن الوقت في صالحهم ، كي يقولون كلمتهم .

والفنان يواجه في هذه الحالة تمزقا داخليا بين ما يكتسه ، وبين ما يبوح به ، كذا العشق الصوفي الذي يتحقق من فناء العاشق بالمعشوق .. حين يتذبذب ما بين تصريح وكتمان .

وكثيرا ما ينهى الفنان تلك الحالة من العذاب فيصرح بما في أعماقه ، بهدف أن تتخذ النفس التي مارست تأرجحها ما بين إيجابيتها وسلبيتها وقفة تكون هي الرمز .. فيذهب الى السجن أو الى الموت .. وعلى هذا الطريق ذهب المسيح وسقراط والحسين والحلاج وجاليليو وسافو نارولا وغيرهم . وبالمقابل فانه قد يستمر في تمزقه وفي عمله وعذابه كنوع من ممارسة الانتحار .. ويسبر بأبداعه عن تذبذبه أو تأرجحه .. لكن مع الخلق الفني ، وفي نطاق ما يبدع يتجسد عذابه في تسييج عمله الفني صراعا متكاملادون وجود زمني ، وان كان له زمان وجودي .. فهو زمان يتحقق في حركة صراع التقيضين .. مد وجزر يتتابعان .. تجدد ينتهي بذوبان .. وذوبان مصيره للتجده .

وهكذا يتحقق مع الفن شيء ، ويتأكد ان الانسان لا يملك المقدرة على الانفصاح بنيتة افصاحا كاملا الا عندما تتحول تلك النية الى فعل ٠٠ ويصبح الفن هو الطريق الوحيد لاجراج هذا الصراع القوى الذى يصعب به الشيء ونقيضه ٠٠ فالنية ان كانت دون فعل تنبذ ٠٠ وهكذا يبقى الفعل على النية ٠٠ وهكذا يصير الفعل والنية شيئا واحدا ، ويظل الفنان هكذا يتأرجح بين طرفي مسيرة من النية الى الفعل ، يقطعها دوما من أجل الوصول الى خلاص يضع حدا لتأرجحه هذا ٠٠ وهيئات ٠٠ فالغاية هي مطابقة الفعل للنية عن « قصد » ، وانه لموقف صوفى تتجدد دوما ايجايته ، ويتجاوز سلبية الصوفية الى ثورية الرومانتيكية •

٤

وقد يمر الفنان بحالة اضطرارية من التوقف والجمود كحالته أثناء المرض الجسماني ، ولكنه حتى في هذه الحالة يبدو كأنه يتهيا لمخاض يفصل مرحلتين من العمل والحركة • انه نهاية لاجهاد والانفعال ، وتمهيد لاجهاد وانفعال جديدين • ومع المرض يثور من جديد السؤال الدائب : من أين نبدأ الصراع في المستقبل الذى ندخل فيه ؟ وفى كل مرة يجد المرء نفسه يردد : فليتجدد كل شيء • الحياة والصراع والعلاقات الانسانية وكل ما حولنا ، ولننسى الماضي بما فيه من أخطاء ومتاعب •

ويشعر الفنان مع هذا البعث الجديد انه يريد أن يهاجر الى مشارف عالم جديد ، طرق لم يطرقها من قبل ٠٠ انها رغبة تتجاوز الواقع المؤلم الذى يمتلئ بالضئف ، يمتلئ بالأخطاء ٠٠ واحساس قوى لاعادة بناء الذات وتأسيسها ، على أن يبقى له رصيد متواضع من احترام الذات ، وزاد ثقافى ، وقدرة متبقية على الصراع ٠٠ وتتمخض كل تجربة يمر بها الفنان ، عادة ، عن عشرات من الصور الجديدة ، وبقايا ذكريات وسطور تسجل تجربته وتعمقها •

كل ذلك أذكره حين يقعدنى المرض ٠٠ كشيء يعوق حيويتى وقدرتى على الانفعال ، لكن تلغ الرغبة كى أطرح كل شيء وأبدأ من جديد •

وإذا تصورت نفسك على فراش المرض ، تسترجع ذكريات مضت ، لم تعد أكثر من أوهام غير مقنعة .. وكأنك تحاول أن تعلقها لتجلا بها جدران الحجرة التي تحيطك ، كمحاولات يائسة ، وربما لا ينتهى الأمر عند ذلك ، فقد تضع بين كل صورة وصورة مرآة تعكس وجهك ، وبالكيفية التي ترتضيها ، وهكذا تسجن نفسك بذكرياتك ، فلا تجد منطلقا لحيال . ومن زاوية أخرى ، يمكن القول بأنه مع استسلامك للمرض تبدأ تفكر فى كل شيء وفى أى شيء .. ترى الطريقة التي كنت تنظر بها الأشياء ، وتفكر بها ، خاطئة غير مقنعة .. وتكتشف أخطاء اقترفتها كلها غباء ، أو قسوة .. وتجد نفسك خجلا تتصعب عرقا ، فلم يكن هذا ما تعنيه أو ترومه ، ولم يكن هذا ما حلمت بتحقيقه .

هنا يبدأ الاغراء ثانية بالتغيير .. والانسان حينما يصارع من أجل قيم جديدة ، لا خوف عليه ، فصراعه بينه .. لكن أن تكشف تلك القيم عن حقيقة غير مقنعة فهنا تكمن الخطورة ، خوفا من حدوث انهيار يفقد الفنان إيمانه بكل القيم عامة .

وقد أدرك جوركى خطورة موقف الفنان حين يفقد إيمانه بقيم ما ، فى أسطر لا أدري أين كانت . قال : « اننا يجب أن نعد أنفسنا لمثل هذه المواقف بالضبط ، كما تضع الأم فى حساباتها دائما أن ابنها قد يؤذيها بتركها محطما عالمها ، قبل أن تصبح حقيقة فخورة به » .

أى أننا يجب أن نضع فى حسابنا مثل هذه النتيجة . وهى أن نرى صرح قيمنا ينهار أمامنا مع آمالنا .

وخوفا من مثل هذه النتيجة ومن ظروف قاسية ، غالبا ما يتخذ الفنان موقفا شرسا وعنيفا ، ضد من حوله ، يتخذنه خوفا على ذاته ، هذا الموقف الشرس قد يتسبب فى عواقب تضر بالفنان . وإن وقعت هذه العواقب فلا مفر ، فاما أن يترك كل شيء ويبدأ من جديد دون أية رغبة فى الإبقاء على أى شيء ، أو الشعور بالحسرة على شيء . هذا ان أردنا الحياة .. وإردنا أن يبقى الاغراء ، وأن تظل الرغبة فى الصراع قوية متجددة .

قد تحس بالملاحة ٠٠ وتشعر بأن كل شيء يجب أن يتجدد ٠٠ كما تفقد الحس بالأشكال والكلمات ، وكان تكرارها قد أفقدها معناها ٠ تصبح اللقاءات مع الناس عبثا « كالفوس » في الماء مرغا ، تضطر الى أن تفلق أنفك وعينيك وفمك ، وتستجمع شجاعتك وتفوص ٠٠ وحين تطفو ثانية فوق السطح ، تملأ رئتيك بالهواء ، وتحمد الله على الخلاص ٠

وهكذا تشعر بالملاحة والوهن ، فتتوقف ، وكأنك تريد أن تفتصب من الحياة عمرا جديدا وحبا جديدا ٠٠ والفنان في سن الأربعين مزيج غريب يشعر لأول مرة بسنوات حياته تمضي ٠٠ تلهث عابرة اياه ، واحدة خلف الأخرى ٠٠ يخشى عليها فيجهد نفسه ، بعيدا عن أية مخاطرة ، ينفي روحه داخل حدود ذاته ، ويصبح غريبا مع نفسه غريبا في مدينته ، غريبا في ليله مع رفاقه ٠

وان غفا بجانب نيران لا زالت تشتعل ، تسرب الرفاق واحدا بعد الآخر ، بعد أن ملوا على ساقيه غطاء ٠٠ ومع خمود بقايا النيران في الرماد، تمس جسده قصريرة ، فيستيقظ ليلقم النيران المحتضرة قطعة جديدة من الخشب ٠٠ ويتسائل لماذا تركوه ؟ ٠٠ لم يبق له في وحدته الا الليل ٠٠ وحفنة من الدفء مع قطعة خشب جديدة ٠٠ ويحلم الفنان بأماله مذعورا كذعر أرنب باغتته فجأة أضواء عربية مسرعة في ليل الطريق ٠

في سن الأربعين ٠٠ وفي منفاه الاضطرابي داخل حدود ذاته — كما قلنا — تستيقظ مع أحلام الفنان كل انتصارات فرسان « والتر سكوت » الموفقة ، وهي شيء مخالف كلية لحيث ومبادرات الشياطين حسن ، الذي ينقض على سهوة جواده المجنح ، خاطفا ست الحسن من وسط وصيفاتها ، والمدينة كلها مشدودة تنظر الى ملابسه الحريرية وجواهره البراقة ٠٠ وذلك شيء يخالف كذلك كلية سيكولوجية شهيوار المعقدة ، التي فرضت على شهر زاد أسلوب التشويق والآثار مخافة أن يعمل فيضع حدا لحياة شهر زاد ٠

انه موقف يشبه عودة بطل القرون الوسطى ، متخفا بالجراح ، ينزف ليسقط عن جواده في الأعراس خارج مدينته ، وفجأة تكتشفه الحبيبة

الموعودة - ودون أن تدري حقيقته - تخبئه .. تضمد جراحه ليقدّر ثانية على حمل السلاح ، فتقوده في سراديب القصر الخفية ليفاجئ أعداءه وينتزع حقوقه وينقذ وطنه .

هذا بالضبط ما يحتاجه الفنان في سن الأربعين ، فرحلة عمره من صباه الى رجولته ، غالبا ما تستهلك كل قواه وقدرته على النضال .

دلوني على فنان ظل ثائرا .. يضيف متجددا بعد الأربعين .. بيكاسو وماتيس ، وإيلوار : ظلوا منفصلين ، متجددين فقط لانهم ارتبطوا بالحياة عن طريق حب فتى جديد يربطهم بالجيل الذي يعدمهم .. هذا في الوقت الذي تجمد فيه زملاء لهم لا يفلتون عبقريّة عنهم ، تجمدوا عند قيم معينة لانهم حافظوا على ما يدعى يوقار السن ، فاذا بهم يحاولون اخضاع ثورة الحياة بكل حرارتها وتناقضاتها لمقاييسهم التي اكتشفوها في بدء حياتهم ، وهيهات لهم ذلك ... لكن بيكاسو ظل ثائرا ينتقل من انفعال الى آخر ، دائم التمرد مع كل فتاة أحبها في حياته .

٦

تلك هي قوة التخطيم من أجل البناء ، لذلك لا تعبر أعمال بيكاسو أبدا عن الجانب المتجمد من الحياة .. لقد كان في حاجة دائمة الى من تبرز له من الجيل الجديد والى من تستطيع أن تضمد جراحه وتمديدها لتقوده ثانية الى الصراع .

ولأن الاغراء لا زال قائما .. فقد ترى فتاة ، مع صديق لك في الطريق ، تنفعل خصلات شعرها مع كل حركة منها .. تتأبها بعينيك ، رغم شعرك الأبيض ، وتذكر كيف كنت في مثل سنّها ثائرا كأبطال جوركي في رواية الأم ، ثائرا ومنفعلا وممثلنا حماسة وتظن انك ستغير العالم كله .. كنت تحب حينذاك من أجل الحب ذاته والأمل .. والآن تفكر .. هل لا زلت أنت كما كنت ؟ .. وهل لا زلت تنتمي الى هذا العالم كثائر وعاشق .. أم انتهت مرحلتك ؟ ..

ثم تقاجأ بها ، نفس الفتاة في مرسمك بعد ذلك ، مع أصدقاء .. تراها تدوم الابتسام لك والنظر .. وكأنها تقول لك بصوت عال .. انها

تجديك رومانتيكيا ، وأنه يجبها هذا النوع من الرجال الذين رأوا كثيرا وعاشوا حياتهم ٠٠ فمن الصعب عليك حينئذ أن تتصرف بوقار وتضخم المسائل ، كرجل أكبر من ذاك الرجل الذي في أعماقك ٠٠ فانت في الحقيقة تحتاجها ، لا لتستخدمها كما يظن البعض : لترجع اليك شبابك الذي سلبتة الأيام وماضيك الذي تصبو الى تكراره ، لكنك تريدنا لتقودك ثانية الى الحياة والى المستقبل ، فلقد نفيت نفسك داخل حدود ذكرياتك وتجاربك ، ومقاييسك ، فاصبحت غريبا عن اللغة المتداولة بين الشباب من الجيل الذي بعدك ٠ وحتى الشوارع والمقاهي والملاهي أصبحت عليك غريبة ، وحتى لفظ التجديد لم تعد تستسيقه لأنك لم تعد تجرؤ على قبول فكرة الهدم من أجل البناء ، فكل ما تريده هو المحافظة فقط على قيمك ومقاييسك القديمة ٠

ولأنها نتاج الجيل الحاضر ، فهي تجيد لفته وباستطاعتها المساعدة في فهم مفردات هذه اللغة ٠٠ وإذا بدت الحياة غريبة فان بمقدورها أن تقود الفنان في دروبها ٠٠ انك في حاجة لها كي تمد اليك يدها ٠٠ انها ضرورة يفرضها استمرار الفنان الرومانتيكي ٠٠ ونحن في حاجة ماسة كي يظل الفنان رومانتيكيا ، وأن تؤكد له انفعاله بقده ، فاهون عليه أن تنتزع حياته ، عن أن ينتزع منه غدة ، وإن حدث ذلك فعلية أن يقاتل من أجل بقائه ، وأن يعمل منفلا حتى يموت ٠٠ ولن يتأني له هذا الا بارتباطه بالجيل الذي يتلوه ٠

على كل انه الليل وحفنة من الفء ٠٠ حفنة من أمل ٠٠ ومن يدري ليت في استطاعة الرسام - في سن الأربعين - أن يعيش بنفس الوضوح الذي يرسم به ٠

٧

احد العوامل التي تعمل على تكوين شخصية الفنان هو أن تترسب ذكريات الطفولة متمزجة بالاقاصيص التي كانت تروى له ٠ وان استعداد في مخيلته ثانية احدى هذه الذكريات فلا يجد سوى حلم أسطوري مثقل بالرمز والارتباط العاطفي ٠٠ وكنت وأنا صغير ان أمسيت مريضا فرحت ٠٠ فسأتخلص من المدرسة ٠٠ ومن الحمام ٠٠ ومن التعنيف ٠٠ لكن سعادتي

الكبرى تكمن فى أن جدتى ستأتى خصيصا لعيادتى : سيدة طويلة ذات شعر أسود وبشرة ناصعة البياض ، تجلس على الفراش بجانبى تلمس بأصابعها الطويلة جبهتى ٠٠ تنتم بكلمات كثيرة ، أذكر الآن بدايتها فقط « رقيتك واسترقيتك ٠٠٠ » وبعد أن تنتهى ، تبدأ فى قص عروسة من الورق ، ثم تأتى بإبرة ، وفى كل مرة تشك فيها العروسة تقول « من عين ٠٠٠ » ذاكرة اسم الشخصية التى أذكرها لها ٠٠٠ وهكذا إلى أن تشك العروسة بمصبية قاتلة بصوت أعلى « من شر حاسد إذا حسد » فاسعد ناظرا ، يشغف من تحت الغطاء بعينى المحمرتين فلقد وصلنا إلى نهاية الاحتفال بمرضى وأهم مرحلة فيه ، وهو حرق العروسة تتلوى مشتعلة ، حتى تهمد سوداء ، فى يد جدتى .

والى الآن أنا لا زلت أحلم بالعروسة الورقية التى تحترق فى يد جدتى مع كل العيون « الوحشة » والفاسقين الذين يعيشون فى الأرض فسادا ٠٠ انه جو أسطورى : أن لحرق الشر والشريرين ٠٠ وفقا عيونهم أولا ، ثم نحرقهم ٠٠ ألا نحس بحاجة الدائمة إلى الأسطورة وسحرها ٠٠؟ فى بعض القبائل البدائية يصنعون صنما كبيرا ويأتى كل واحد منهم ليرشقه بحريقه ، ذاكرا اسم عدوه ، أو من يضايقه ٠٠ ثم يشعلون النيران تحته ليحترق الصنم ٠٠ وفى المظاهرات بجميع أنحاء العالم يحملون تمثالا هزليا لمن يضايقهم ٠٠٠ يحرقونه فى خاتمة المطاف ، انه تقليد ابتدعه طلبة السربون فى القرن السادس عشر ٠٠ وعند سلفادور دالى وباقي السرياليين يحمل احتمال الجسد أو الشيء نفس المعنى .

والآن نتساءل ٠٠ ما هى الأسطورة ؟ الأسطورة شئ يروى ٠٠٠ يقص ، لا زمن له ، أو بالأحرى له زمان أسطورى يوازي كل زمان ، وله الاستمرارية ما دامت تملك الأسطورة انفعال مجموعة من الناس بها عاطفيا ، انفعالهم بها كمعنى أو كرمز ٠٠ وإن بدأ الإنسان مناقشة الأسطورة بعقله متحققا منها كمعنى أو كرمز ، تكف حينئذ عن كونها أسطورة ، ويبقى فقط المعنى التاريخى والاجتماعى فكفر ، وإن كانت مثلة فى ابداع فنى يبقى مدلولها الاخبارى والتشكيل ٠٠ حينئذ تكف الأسطورة عن كونها شيئا فعلا له وظيفته وتبقى فقط قيمتها الفنية والتاريخية ، كعامل فى ذات يوم قد حرك الطاقة المبدعة لصنع شئ . ونحن فى هذا القرن ، لم نعد نمتزف بالأساطير ، لأن الظواهر والأحداث

يمتزج بعضها ببعض وتحتل مكانها حسب أهميتها في نطاق مدرجاتنا العقلية . لكننا في الوقت نفسه أصبحنا نشعر يوطاة بعض مواقفنا تجاه أشياء لم نجد لها تفسيراً أو تبريراً ، وهكذا يفتح المجال لانبعاث أساطير جديدة من نوع آخر ، مثل أسطورة الفقر في آسيا وأفريقيا رغم امتلاكهما للموارد الطبيعية . . . وأسطورة المرض في الشعوب الفقيرة . . . والأساطير التي تروى في المجالات السياسية والاجتماعية . . . وكلها أساطير بلا أبطال .

وفي الوقت ذاته نجد أبطالاً بلا أساطير ، فالممثل الهزل في مسلسلات التليفزيون يصبح بطلاً شعبياً بالضبط كأوليس ، وأجا ممنون ، وأبو زيد الهلالي قديماً . . . كذا لاعب التنس ولاعب الكرة والمغني . . . كلهم أصبحوا أبطالاً - بلا أساطير - في حياتنا لانهم هم فقط القادرون على الاستحواذ على الصاعرة الجماعية .

ويبقى الفنان الحديث الذي يرتبط بالقيم المجردة والمطلقة حائراً : هل يمكن له أن يحصل على . . . أو يبدع أسطورة تجريدية ؟ ويجب على التساؤل بالإيجاب الناقد الانجليزي فرانك افري ويلسون في تقسيمه للمذاهب الحديثة ، أما أنا شخصياً فأظن متردداً . . . لكن رأى افري ويلسون ينحصر في ان الفنان الحديث - يقلقه وتمرده - لا يقتنع أو يؤمن بالأساطير التي حوله ولا بالأبطال الذين يفرضون وجودهم على المجتمع ، وحينئذ يجد نفسه في موقف يمزق فيه صور هؤلاء الأبطال الفوتوغرافية ويضيف الى ذلك قصاصات من جرائد ، وشذرات من مواد وأشياء ونفايات فرستها مدنية القرن العشرين : أسلاك وأزرار ، وأشياء نائنة وأخرى مثقوبة . . . كل ذلك يجمعه في صعيد واحد ، وقد يحرق أجزاء منه وأخيراً ينسقه في تشكيل درامي له مقومات العمل الفني ووظيفة الصورة في القرون السابقة . هذه الأشياء التي لا تربطها رابطة سوى ما تحمله مخيلة الفنان وما يحتويه عقله الباطن من أساطير مترسبة وأحداث غائرة . . . وكلها أشياء ان أخضعها الفنان لمداول تشكيل سليم ، حينئذ وحينئذ فقط قد يروى لنا العمل الفني قصة لا زمان لها . . . قصة تعبر عن الجانب الأسطوري والحلم السريالي . . . فإذا تمزق كل شيء في أعماق الفنان من أشياء وأشكال وحجوم ، وأبطال ، فلن يكون لديه قوة الاقناع . هذه هي الأسطورة الحقيقية التي يفرضها الزمن الحديث ، ولا بد لنا أن نتقبلها وأن تدخل في صلب تكويننا النفسي هذا ، إن أردنا لكياننا السيكلوجي تماسكاً .

ويا له من موقف أسطوري . . . أن نجد الفنان رومانتيكياً ثائراً ،

يملك مفردات «ال» بوب آرت Pop Art وحلم السريالية بكل انطوائياتها ،
فى أن واحد ٠٠ كل شيء ممزق ، كل شيء يتداخل مع بعضه من أشياء
لا نعرف كنهها أو وظيفتها كالصور الفوتوغرافية لشخصيات مشهورة ،
ولاجساد بشرية تتطلع اليك ببلاهة مخيفة ، أو تصرخ من الألم ٠٠ كل
ذلك يلتقى مع بعضه فى صعيد واحد ، وعلى سطح واحد ، وقد يجد فى
هذا بعض الفنانين متنفسا لهم فيخرجهم ويلسن تحت باب الفن
الأسطوري .

على اننى أفضل ان كان ذلك مستطاعا ، أن يختار الفنان مواقفه
وصوره من حياة واضحة وجادة وإيجابية ، حتى يبقى للعمل الفنى نقاؤه ،
أو يحرق كل شيء ، حياته وفنه ، وحينئذ يصبح هو البطل الحقيقي للقرن
العشرين ويبقى للأسطورة حياته .

٨

وعندما تتأخر للفنان بعض مستحقات مادية ، يجب أن تدفع له ،
لمواجهة واقعه المادى ٠٠ يتذكر كل شيء ٠٠ يتذكر حقيقة وضعه فى المجتمع
البرجوازى المعاصر ٠٠ وتتضخم المسائل أمام ناظره ، يشله احساس
بالمهانة أو بالذنب أو بالمجز ، اذ تواجهه أجرة المنزل ، أو « فاتورة »
النور ، أو « فاتورة » التليفون ، اذن فقد رجع الى ماتسبيه الطبقة المتوسطة
بالواقع . والحماية والرعاية التى كان يختص الفنانون بها قديما ، سحبت
الآن منهم ٠٠ تضاعلت حتى أخذت صورا غريبة تقترب من الاحسان .
وهم سواء أكانوا مدرسين أو يمتنون إحدى الوظائف الحكومية ، الا أنه
فى معظم الأحيان ، تكون مساعدة الزوجة - الصابرة الصامتة - المادية أو
المعنوية ، هى فقط التى تجعلهم يستمرون أمام اللوحة . وسعداء منهم من
يجد أصدقاء يشترون أعمالهم ، دون اقتناع كامل بها ، وهذا ما يبعدهم عن
موقف مهين ، فتقديم المساعدة مبدءا مرفوض أصلا من الفنان ، وقد يعتبره
إهانة مقصودة .

وتتضخم المسائل ويتسائل الفنان : هل حقيقة أنه لا يصلح لشيء ،
وأنه قد فرض عليه أن يكون طائرا من طيور الزينة ، موضوعا فى قفس

عاجزا ، يساعده من حوله ، فهو لا يصلح لاحتكاك أو صدام ، أو تفاعل مع الآخرين ؟ .. ونحن لا ننفي أنه كثيرا ما يشعر الفنان بالزهو والفخر حينما يتم عملا يرضى عنه نوعا ما .. إلا أنه في معظم الأحيان يهاجمه احساس بالمهانة أو بالمسئولية ، أو بالذنب ، ويحن دوما الى وقت لانهاى يترك فيه ليعمل بحرية وفي هدوء ، دون منغصات ودون معوقات ودون رغبة من الفنان أن يأخذ من المجتمع أكثر مما يعطى ، والفنان الذى لا يحس مثل هذا الاحساس طفيل ، ولد أصلا ليعيش عالة على غيره .. وكيف يتأتى فن دون احساس بالمسئولية ؟

وحيث أدرك ما لمثل هذه الاحاسيس التى تلم بالفنان من تأثير عليه .. اتهم على كلمات لستالين عن الفنان .. يصفه فيها بأنه : « مهتدس للروح » .. ويا فرحتى بها من تسمية فى ظروف لا تدعى أبدا فى طمأنينة .. ان احتياجى للآخرين ، واحتياج الآخرين لى يجب أن يتحقق فى جو صحى ، وسليم ، هذا هو الاشكال .. فلننظر الى كل الفنانين الذين حققوا نجاحا .. كلهم دون استثناء مزقهم فى بدء حياتهم احساس بالمهانة وشعور بالعجز من وضعهم كفنانين فى مجتمع خاضع للمفاهيم البرجوازية .. وكما صرح النحات برنكوزى أنه مع مثل هذه الظروف التى يمايتها الفنان فى المجتمع البرجوازي لا تخرج مسألة النجاح أبدا عن عامل الصدفة والحظ « ورقة يا نصيب رابحة » لا أكثر ولا أقل ، وربما يموت أحد الفنانين جوعا ، ومع ذلك قد يكون أفضل وأكثر عبقرية من كل التاجحين .. وانتحار الفنان الفرنسى المعاصر دى ستيل المهاجر أصلا من روسيا - يؤكد هذه الحقيقة المؤلمة .. لقد انتحر فى اللحظة التى طرق فيها الحظ بابا .. لم يتحمل واقعا مرا شادا ، وهو موت زوجته من البرد والجوع ، ثم لا تمضى أيام حتى يرى الثراء يطرق بابا .. ولكن بعد فوات الأوان .. ويا لها من مهانة أن يشعر الفنان ان قانون الصدفة فقط هو وحده الذى يحدد مستقبله وقد تنوقف عليه حياته .. ما قيمة الثراء حينئذ ؟ .. ومن رأى أن اللحظة التى يشعر فيها الفنان ألا قيمة لحياته أو معنى ، يفقد كلفة أبجدية التفاهم مع الآخرين .

اليوم .. كل فنان ينزف مستجديا من حوله ، ابتداء من دعوتهم لتأمل أعماله ، كى يحسوا به وبما يعمل ، ولسان حاله يقول « تاملوا .. تاملوا .. انظروا .. أعيرونى قليلا من التفات .. » ، وقد يضطر الى البيع بالتسليم ، أو يقلل سعر أعماله تقريبا الى أدنى حد ، فى مهرجان أقرب الى « الأوكازيونات » .. وهنا الانتصار الحقيقى للطبقة المتوسطة ،

يملوكها المتوجين من تجار ومهندسين وأطباء ومحامين وكبار موظفين ..
لقد نجحوا أخيرا في وضع الفنان عاريا وفي زاوية لا مفر منها .. وقالوا
له : « انظر نفسك .. لا داعي للصراع أيها المتمرد ، فأنت تقدم بضاعة
مستهلكة تخضع للعرض والطلب والرواج والكساد ، ونحن فقط الذين
نستطيع تحديد المواصفات » ..

وأنا لا أتمب من أن أذكر نفسي دائما بهذا .. والشعور بالهزيمة
يأتي دائما بطرق شتى ومتوعة .. ليهاجم الفنان .. يجبره على أن يفر
هاريا ، ومن الذعر لا يتطلع أبدا خلفه .. أو يتوقف ليلث في ممر ضيق
فرض عليه .. وفي هروبه المستمر ، ومع ما يحمل من أثقال معنوية ،
يتسائل المرء : ما هي القيم التي يجب أن يحافظ عليها حماية لنفسه ..
وما هي القيم التي في استطاعته التخلص منها حتى لا تشله أو تموقه ؟ ..

٩

أخذ يقرأ بصوت عال ، ثم بدأ يحلل العبارات والكلمات ويتسائل :
ما معنى هذا ؟ .. وما معنى ذلك ؟ .. قلت له بهدوء : الأصوب أن تنتظر
إلى حيث تجدني أضع نقطة ، فغالبا ما تكون العبارة التالية ردا على تساؤلِكَ
.. وفجأة وضع خطا أحمر سميكاً تحت المشكلة ، محددا ومنهيا كل شيء ،
إذ قال : « إن هذه الكتابة تذكرني بأشياء لا أدرك كنهها لكنني أشعر بها
في أعماقي .. أتمنى تحديدها حتى أملك شجاعة البوح بها » .. هنا بيت
القصيد ، إنه يتقبل العمل بحسه ويرفضه بعقله .

إن من يرفض العمل الفني كلية واجمالا ، مصرحا بأنه لا يستسيغه،
وغير قادر على حضمه ، لا يشكل خطرا على الفنان بقدر ما يشكله بشكله
الحقيقي نصف الخقف الذي يبدأ مناقشته : ما معنى هذا الخط ؟ .. وما قيمة
هذه المساحة ؟ .. وذاك اللون وضمه « أميل نولد » ومثل هذا الظل حدد
معالمه « دي كيركو » معنى هذا الموقف إن العمل الفني قد استثاره ، وإن
هناك قوى خفية تجذبه إليه ، لكنه يحاول جاهدا أن يجد المبررات التي
تسمح له برفضه ، لأن العمل يناقش قيمه ومقاييسه والتي هي من وضع
غيره لكنها صاغت شخصيته في قالب جامد وحددت معالمها العمل الفني

هنا يسبب له قلقا لانه يناقض ويهدد ويهدم مفاهيمه عن الجمال وعن الحياة .. وبالتالي يهدد وضعه وكيانه الاجتماعى كليا أو يجبره على الثورة عليه .

وبعد نقاش لا طائل منه ، وليلة مضنية مؤرقة .. وفي صباح الصباح .. يجد المرء نفسه ينتظر « تاكسى » يلقي بنفسه بجوار السائق .. على زجاج السيارة الأمامى علقت فردة حذاء قديمة ، متسخة لطفل ، وعند ملامسة كعب الحذاء المتآكل للزجاج كتبت عبارة « هى جت كده » .. تبدأ السيارة فى التحرك ، فيصطلم الحذاء بالعبارة وكأنه يتقابل معها فى قبلة عميقة .. ثم يركلها مبتعدا متراقصا متمايلا ... متذبذبا ... يقترب ثانية متهاديا .. أو يبتعد متسجعا .. وكأنه فتاة مراقة تخشى أن يلمس كتفها كتف صديقها فى الطريق . أشعر ان المرء يحتاج دائما الى تحصين نفسه بمقار عجيب اسمه « هى جت كده » ..

ابتسم ويتسم السائق .. وتمضى العربة ، بلا كلمة أنبس بها أو ينبس بها السائق ، لقد قال كل شيء ، وفهمت أنا وأحسست بكل شيء « هى جت كده » هذه العبارة التى قد تبدو ساذجة ، وقد علق فوقها كعب حذاء متآكل ، فعلت بى ذاك الصباح ما يعجز عن تحقيقه أقوى الأعمال الفنية ، بل ومحت ليلة سخيغة ونقاشا أسخف ، ونفضت آثارها .

وفجأة تتكشف لك الانحظة عن واقمك ، فرغم سيطرة الأحداث والزمان والمكان عليه يرى الفنان نفسه دائما وحيدا واحة كاملة ودائمة ، مثل هذا الشعور بالوحدة ، يفتك بكل الأربطة التى تربط الفنان بكل ما حوله ولا يتركها الا وهي أوهى من خيوط عنكبوت ممزقة . هذا الشعور فى نفس الوقت يفجر القوى الباطنية الخلاقة فى أعماق الفنان ، وهو كذلك كئيب . بأن يدفع بالفنان ليغرق فى الجنس أو المخدرات أو الخمر . انه قلق موحش ووحدة مقلقة ، لكن يجب عليه أن يحافظ عليها دون استقرار من أى نوع ، وقد يكون الفنان فى حاجة من وقت لآخر لمساعدات مفاجئة تهبط عليه ، ولكن من الخطأ سجنه فى أغلال حياة رتيبة ودخل ثابت وعلاقات منتظمة مع الآخرين .. فيجب أن يشعر دائما مع أية ظروف تلم به بسيطرته هو ، وهو فقط على نفسه ، وبأنه مالك لزمام ذاته فى كل ما يختص بإبداعه الفنى .

والرغبات الملحة في أعماقنا التي قد نخجل من التصريح بها تسبب لنا ضيقا حتى في التفكير فيها بينما وبين أنفسنا ، فما بالك بمن يصارع بها نفسه والآخرين ، ويملك الشجاعة على صياغتها في عمل فني . وهكذا يمزق معظم الناس متارجين بين رغبة الاستمتاع بالفن كضرورة ، وبين رغبتهم في تجاهله وتجنبه ، لأنه يسبب لهم بعض المتاعب التي تكشف عن حقيقتهم ، نالفن الجاد قد يطمئنا أشباعا وجدانيا ، لكنه في نفس الوقت يظهر ضحالتنا وتفاختنا ، وخوفنا وعدم شعورنا بالطمأنينة ، مما يجعلنا نردد دون وجه حق بعض الكلمات عند الحكم على عمل ما . . بأنه تشاؤمي أو حزين . . أو بأنه غير محتمل . . ثم نبدا في مناقشته وتفنينه ومناقشة جزئياته حتى نجد مبررات رفضه والحكم عليه بالاعدام . ومع مثل هذين النقيضين المترابطين نسمع صراخا من الأعماق للارتباط بثقل هذا الفن كاحتياج ، وفي نفس الوقت نخاف ونهرب لأنه يكشف عن حقيقةنا وواقعنا ، وإزاء هذين النقيضين يصلب الفنان الجاد حيا في المجتمع البرجوازي . انه انتصار للسطحية والمظهر الخارجي الزائف على كل ما في أعماقنا من صدق وإخلاص وعمق . انه انتصار لمبدأ ينادي بالقضاء على ما يحب ولا يستطيع السيطرة عليه أو تشكيله وفق الهوى ، وكلما زاد جانب الصدق والإخلاص في العمل الفني ووصلت طمعاته الى الأغوار ، زاد سعي الاحتجاج والرفض من جانب المدعين والزائفين والمهله . وكلما زادت حدة غضبهم ، تصاعدت وقاحة الاتهام ونذالة الصلب .

والفنان الذي يطرق بمحض إرادته طريقا قاسيا ، غير معبد ، يجب أن يتوقع حدة المأساة في حياته . . يتوقع أن ينبذ محاصرا حتى الاختناق ، لأنه شاهد اثبات على ضآلة وضع الإنسان في مجتمعه ووضاعته ، وعجز سحق البيض لكل أصالة بشرية . ان معظم ذوي المشاعر المرهقة في جميع أنحاء العالم يحنون الى موقف قاس مثل موقف الفنان الأصليل ، لكنهم يكتشفون سريما أنه من الوجهة العملية وبالنسبة لهم من الصعب تحقيق ذلك فتنابهم موجة يأس ، رافضين بشدة فكرة اتخاذ أى تصرف أو وضع إيجابى خوفا من ان يكون مثل هذا الحنين نتيجة حادة عرضية لانفعال عاطفى . . والاستسلام للانهال العاطفى بوجه عام أمر غير مضمون الجانب وغير مقنع بالنسبة لهم . . يخشونه ويخجلون منه ، ويخشون عليه . . لكن الفنان الحق يحكم تكوينه النفساني يتجاوب ثائرا كالصندي لاعادة صياغة المجتمع ، وتزداد حدة هذا التجاوب كرد فعل كلما زاد الانهيار .

لكن التوتر والحمة والفضيل المتلاحق مع كل محاولة لزيادة تماسك وارتباط الفنان بالمجتمع ، كل هذا غالبا ما يفرض حسا مقبضا أو غير مألوف يجد فيه الفنان متنفسا عن قسوة نظام تخضع له حياته ، واذن فهو يتمرد لانقطاع المحيط بينه وبين المجتمع ، ومع كل هذا الجذب والشد ، كثيرا ما يحتاج كل من الفنان والمستمتع لحدة ذكاء وحساسية المسطول - وحينما أقول هنا حدة ذكاء وحساسية المسطول - فأنا أعني ذلك تماما : وذلك حتى يحس الإنسان بفردة الحذاء القذرة التي كتب تحتها « هي جت كده » ، حين يراها أمامه في « تاكسي » أو حين يراها محققة في عمل فني .

تمزيق الغلالات

سيمبوزيوم Symposium كلمة تطلق على حلقة بحث أو مؤتمر ،
يقام لفرع من فروع الفن أو العلم . وهي في الأصل كلمة يونانية قديمة
معناها : « أن تجلس صوباً وتشرب ، تحتس الخمر وتنتشى .. » فيجلس
الرفاق الذين يعيشون مشاكل واحدة ، وتربطهم نفس اللغة ، يترك كل
منهم العنان لنفسه ولأحاسيسه ، مدركاً أن من أمامه يحسون به ،
ويفهمون المفردات التي يستعملها .. يتعاطفون معه ، يثق فيهم ، ويعتمد
عليهم .

أي أنه مجال يستطيع أن ييوح فيه الإنسان بكل ما لا يستطيع
البوح به للأشخاص العاديين ، من دقائق صنعه .. الى مشاكل ، الى
مشاريع يصبو لانشائها وانجازها بمفرده أو معهم .

والآن ، في القرن العشرين لم يعد الوقت ولا الظروف تسمح ،
بأن يحمل الفنان أو الفيلسوف أو العالم دنا من الخمر ، الى رفيق يذبح له
بدوره ، عنزة صغيرة .. ثم يجلس هو وغيره يتسامرون .. ليلقي كل منهم
بأعبائه على الآخر طلباً للمشورة ، أو يتفقون على أمر ما . وإذا أنت
باكورة الصباح بعفء جديد ، شد كل منهم على يد الآخر ملقياً بطرف
عبائه على طرفها الآخر المشبك . ثم يمضون - لحال سبيلهم - على موعد
آخر للقاء جديد .

مضى هذا الوقت وبقيت الرغبة والحاجة لمثل هذه اللقاءات ملحة في
أعماق كل من الفنان والفكر والعالم .. وتسمى الدول لاقامة المؤتمرات
في كل من مجالات الفكر المختلفة . يساعد على ذلك تطور الوسائل الحديثة
لنشر الثقافة بكافة فروعها ، اذ تتكون صداقات بين الفنانين والعلماء
عن طريق رؤيتهم لأعمال غيرهم وقراءة أبحاثهم ، دون أن يرى بعضهم
اللبعض .. وتتبنى الحكومات مثل هذه المؤتمرات ، لكن الجو الرسمي

والادعاء والزيف ، والوان الاوتوقراطية والهيروكراطيه التي نصاحبها
نقضى على كل أصالة وإخلاص ، وتفسد ذلك الجو الذي يجب أن يكون
بسيطا .. وما ينبغي أن يتوفر له من حنان وتضامن أخوي كما كان يحدث
في الأزمنة الفايبرية .. ويزيد الطين بلة استغلال الحكومات لمثل هذه
المؤتمرات للدعاية السياسية والسياحية عن البلد المضيفة ، وبدلا من لقاءات
بسيطة تتم بنقاها القديم ، أصبح الآن لزاما على الفنان أو العالم ، اذا وصل
البلد الداعي أن يسرع الى حجرته بالفندق ، يصف شعره ويحلق ذقنه
ويرتدي ربطة عنق زاهيه ، ليقف تحت أضواء قوية ، امام الميكروفون ،
ويبدأ : « سيادة الوزير .. زميلاتي .. وزملائي .. نشكركم .. ونشكر ..
ونشكر .. » ، بعد هذه التشكرات طبعاً لا شيء له قيمة يقال أو يقام ،
ثم يمضون به ليرى كل شيء .. ما عدا ما يجب أن يراه حقيقة .. ولولا
لحظات يختلسها الفنان كي يزور فيها متحفا بمفرده ، أو يقابل رفاقا
يشاركونه حياته العسكرية ، أو لقاء يتم في آخر لحظة بينه وبين زميل سمع
عنه وعن أعماله ، فيتيم في حجرته بالفندق وهو يلقي بملابسه المتسخة
في حقيبته استعدادا للرحيل .. بعد أن يكون قد فقد الأمل نهائيا في
امكانية تحقيق لقاء له قيمة .. أقول لولا هذه اللحظات التي تحققها
الصدفة ، لبست مثل هذه المؤتمرات عقيمة لا جدوى منها .

والفنان ان لم يثق بمن حوله أو بمجتمعه ، لا يشعر بطمأنينة أو ألفة
أو أمن ، يقيم حاجزا بينه وبين الآخرين ويتجمد فنه فهو تركيبة عجيبة
حساسة ، لدرجة أنه قد تحطمه وتفقدته الثقة بنفسه إيماءة غير مقصودة
أو وجه غير يشوش يعكس عدم مبالاة به ، فهو لا يستطيع العيش دون
ارتباط وشعور بإحساس الآخرين به . ونرى ذلك واضحا ومكتفا بالنسبة
للمازف أو المغني الذي تضطره ظروف العيش والمقاييس البرجوازية
الى أن يتزين ، ويتألق ويتعطر ، ويضي ليقف أو يجلس تحت الفسوء
امام الميكروفون وامام مجموعة يشك في أنها يعنيها أمر غنائها : يقتعل
ويتحذلق .. ويستعرض كل امكانياته وسيطرته على الصنعة ، وقد
يعجب بمثل هذا الافتعال ذوو الياقات البيضاء من الطبقة التي فرضت
عليه هذا الموقف ، لكن « السميمة » الذواقة الذين يحسون بأصول النغم
ويتطلعون للنشوة والاندماج مع الطرب ، سرعان ما يكتشفون أنها صنعة
دون فن .. غناء لا روح فيه .. غناء بارد مظلم كقبر مهجور ، فيديرون
أعناقهم عنه ، وينصرفون لثرواتهم .

هذا المبنى قد يجد نفسه في موقف آخر وربما كان مخمورا أو مسطولا » آخر الليل وسط رفاق له آخرين من ذوى النفسيات العله الحساسة المتمردة ، فيمسك بعوده .. يحاول جاهدا أن يتلبس طريقا لذاته التى فمضاها و « كرمشها » المجتمع بكل زيفه .. يتنم من وقت لآخر للعازف المصاحب له : « حملك على » .. « أبوة كنه » .. « سلطنى كمان » وهو تعبير يساء فهمه لكنه يعبر عن رغبة ملحة فى شوق الفنان للوصول إلى أصل فنه الحقيقى وقيادته الى سراديب النغم ، حتى يحتويه كلية عالم غامض غريب لا نهائى ، يصبح هو فيه السلطان الوحيد وله السلطة الكاملة على كيانه وحسه بلا عبودية ، ولا زيف ، ولا رياء ، ولا ادعاء ..

وأخيرا يستطيع العازف المصاحب .. أن يجر المبنى بعوده الى جملة موسيقية أو سلم يرتاح له الأخير ، فاذا بصوته ينبعث متهدجا أو متحسرجا لكنه يملك كل دفء الحياة .. ينبعث بتلك الكلمة الحائلة فى فننا وحياتنا « يا ليل » اذن فقد بدأ المبنى ليله ولوحده وعذابه .

ويبدأ الصوت واللحن سويا يتحلان ويدقان، ويشفان ويتصامدان ليلعبا بأعصابك كيفما شاءا .. يسيطران عليها بقوة لا تملك لها تهديدا ، وقد تتساقط الدموع من المبنى على يده التى تسقط بدورها ثقيلة وبطيئة على ارتعاش الاوتار المتشنجة وكأنها تختنق بالبكاء .. وحينئذ فليس هناك بد من أن يبدأ العازف المصاحب رويدا .. رويدا .. ويكتفى بنقرات صغيرة كضابط للإيقاع ، معطيا الفرصة للمبنى أن يولد بكامل قوته فأخيرا وجد نفسه .. ملك زمامها .. وأصبح السلطان الوحيد على عالمه .. فليمزق أذن الغلالات غلالة وراء الأخرى ليوقف عاريا قائلا كلمته ، فان هناك من ينصت له .. من يحسه قبل أن يفهمه .. من هو فى حاجة الى غنائه .. انه لم يعد اذن تلك اللبمية المقنونة تحت الضوء ، تنطق بحساب ، وتحرك بحسب ، وتتأوه حتى بحساب .. فليمزق الغلالات ليصبح عاريا .. ويقف منددا بكل ما يختلج فى أعماقه من صراعات .. ولتتحد هذه الصراعات فى صراع درامى يمثل الصراع الإبدى للانسان بين الحياة والموت .. وحينئذ « وحينئذ فقط قد يصمت الحاضرون من الصفوة السميمة .. يصمتون من هيبة الأداء ورجوته ، أو تنطلق الحناجر اعجابا وقد ملكهم خوف خفى من أن يشتمهم ويحللم اللحن أكثر من هذا .. وكأنهم يلتمسون تشبثا بالحياة ، خوفا من أحاسهم بال لحظة : هل هم مازالوا فى هذا العالم ؟ .. مثل هذه الحالة هى التى يصبو اليها المبنى أو الفنان ،

ي. يشدو لنفسه وينفسه دون افتعال أو سطحية أو رياء ، ومعه رفاق له يحسون هذا الشدو وينفعلون . مثل هذه الحالة هي سيبوزيم حقيقي في حياة الفنان ، فما يصبو اليه الفنان الآن هو أن يتفق مع رفاق له بعيدا عن الرسميات ، ودون كلام أجوف . وبقوة الفن فقط يتحد معهم ضد كل قوى الموت ، طلبا للحياة .

١١

يختار الفنان أحيانا إزاء رؤيته لأفراحه أو أحزانه حرة طليقة ، بلا ضابط أو رابط ، وتمتلكه رغبة في أن يحبسها ، وكأنه يخشى على نفسه الضلال مع فرح أو حزن بلا ضفاف . . فيصرخ تخلصا من حالته هذه .

ونشعر به ناجحا حين يصرخ ممزقا كل غلالاته ليقف عاريا وكأنه على قمة صراع وتباين يفصل ما بين الحياة والموت . . يريد أن يضع حدا لحزنه ، وحدا لفرحه في آن واحد ، في هذه اللحظة تنطلق حناجر النظارة بتلك الكلمة المصاحبة لنا طيلة عمرنا ، نطق بها مع نشوتنا أو في قمة انفعالنا الا وهي « الله . . الله » . وقد انتقلت هذه الكلمة بدورها مع العرب الى اسبانيا فكانت « آه الله . . آه الله » . . ثم حورت الى « أوليه . . أوليه » . . وهي لا تخرج في فحواها عن الكلمة المستخدمة في الشعوب اللاتينية « فيفا ديوس » أي يعيش الله . . اذن فهي كلمات ينطق بها في اللحظة التي يشعر المرء فيها بالقرب من الله . . انها لحظة انصهار واتصال بالاله ، لا عن طريق ادراك عقلى أو حسي فحسب ، بل كذلك بكل ما يملكه المرء من قوة على الانفعال . . انها لحظة نسترجع فيها شيئا دائما نفتقده ، ألا وهو الإدراك الحقيقي لشاعرية الحياة مجردة ، انه تجاوب كامل مع ذلك الجزء النقي من غنائية الفن الذي يقربنا من المطلق .

وبناء على هذا فحين ينجح الفنان في الوصول الى شاعرية الحياة مجردة ، ويصل بذلك التجريد الى مداه ، يتم احساس كل فرد به . . المثقف - بتكوينه العقل المركب - والرجل البسيط بكامل تلقائياته وانفعاله العاطفى .

وهناك فنون تملك بعداً زمنياً محدداً ، تؤدي خلال فترة ، الى لها نقطة ابتداء ونقطة انتهاء ، كالموسيقى ، والفناء ، والشعر ، والاداء الدرامي ، بالنسبة لمثل هذه الفنون ندرك بسهولة ذلك الجزء الغنائي التجريدي النقي ، ومع سياق العمل الفني توقفنا جملة موسيقية أو مقرة من حوار درامي ، أو بيت من الشعر فتأخذنا الجمال - كما يتل العوام عندنا - مرددين الله .. الله .. اما بالنسبة للفن التشكيلي وهو لا يملك بعداً زمنياً بالمفهوم الذي أوضحناه وإن كان يملك ابعاداً أخرى ، بالنسبة له لأنه فن مركب ومعقد في بنائه رغم وضوح صياغته - فلا يمكننا ادراك ذلك الجانب الغنائي النقي بسهولة متبلورا أو مكثفا في جزء على حدة بل نشعر به بوجه عام ، مغلفا البناء الشكلي ومقللا من حدته ، ومقربا إياه الى نفوسنا . فلو أنه يتجمد العمل الفني ويصبح هامداً دون حياة .. وهذا لا يلغى أنه قد يسترعى انتباهنا جزءاً أو تراح ونعجب بتفصيصة صغيرة من عمل فني كبير دون باقي أجزاء اللوحة .

١٢

إن يخنقك الغيظ كضوء أغسطس ذي القيث ، الذي تكاد تغترقه وانت بجوار سور القاهرة القديمة .. يقترح عليك ذلك الضوء صنع صورة ، لكنك تستبقي احساسك بكرة ، حتى تبدأ في الرسم ، فالأفضل أن تجد نفسك منساقاً في تفكيرك مع نمو سطح اللوحة بين يديك .

فالمشكلة الوحيدة التي مستتولى على تفكيرك حينذاك وانت أمام اللوحة هي الصراع بين الأبعاد والمساحات ، والخطوط والألوان والظلال ، وكيف يتأتى لمثل هذا الصراع التناهي بين مساحات لونية أن يتصاعد للتعبير عن حس انفعالي مطلق . وذلك كي تصل القيم التجريدية الى مداها فتترامى مساحات تمزقها الحركة ، كما تبدو مساحات أخرى صامتة كحظائت السكون في الموسيقى ، تماماً كحظائت الصمت قبل بدء المعركة ، ويخشى الفنان هذه اللحظة ، فهي بالنسبة له معركة المصير ، أو انتظار الحكم بالإعدام .. ولو نجح الفنان ونجح

ما يريد تصبح هذه المساحات مع دلالاتها الشكلية والإخبارية عالما كاملا
يحتوى المشاهد ليتحرك خلاله .. ويتساوى في هذا أن كان العمل
بنقل الواقع المرئى أو يعبر عن بناء تجريدى .

وقبل ذلك أدرك لوركا شاعر اسبانيا العظيم أهمية مثل هذا
الحس المحترق في غيظ مكتوم ، مع تجربة له في حانة ريفية باسبانيا .
ولاروى شارحا ما قال : « .. حدثت في مناسبة ما ، ان كانت تقضى
مغنية الفلمنكو الأندلسية باستورا بافون الملقبة « لانينا دى لوسى بن »
- أى الفتاة ذات الأمشاط - إحدى عبقریات اسبانيا الحرة ، التى
تملك خصوبة خيال تضاهى جويآ أو روفائيل جالو - « روفائيل
الديك » - مصارع الثيران الشهير .

كانت تقضى في حانة بيكاديز .. غنت بصوتها ذى الظلال ..
والذى يشبه المعدن السائل .. ذى التنوعات المنطاة اللامباشرة ..
والذى يتشاك مع شعرها المرسل الفاحم .. تفيض به أحيانا في
وضوح كضوء حزين .. أو تضيقه في حلقة كفابات بعيدة لا قرار لها .
ورغم كل هذا فشلت كلية في الوصول الى نتيجة مرجوة .. وبقي
النظارة ساكنين .. فقد كان بين النظارة اجناسيو اسيليتا ، أنيقا
يختال كقائد فيلق روماني في مناورة ، والذى سئل ذات مرة كيف
يتاني له إلا يمارس عملا طيلة حياته .. فأجاب بابتسامة تتساوى
أرجانتينو - وأرجانتينو هذه لا أدري معناها ، لكن أظنها عملة ذات
قيمة كبيرة - .. قال « لماذا يتحتم على أن أعمل وقد أتيت من كاديز »
يقصد أن دمائه ترجع الى الأرسقراطيين العرب الذين حكموا
الأندلس .

كذلك كانت توجه « الوانا » الاستقراطية .. موس سيفيل
المتأججة العواطف التى يرجع حسبها مباشرة الى سوليد ادفارجاس ،
والتي رفضت سنة ١٩٣٠ أن تتزوج أحد أفراد عائلة روتشيلد من
أصحاب الملايين بحجة أن دمائه لا تصل لمستوى دمائها .. كذلك كان
يوجد الاخوة فالوريداس ، ويؤمن الكثيرون أنهم جزائرون ، ولكن في
الحقيقة هم سلالة سدة معبد لويون الذين كانوا يضحون بالعجول
كقرايين .. وفي ركن كان يبدو دون بابلو ميريب المختال ووجهه يبدو
كقناع كريتى .. ويقصد لوركا من مثل هذا السرد أنهم نخبة ممتازة

من الدوامة ، تدرك حقيقة ما هو الفناء وما هو الفن .. فكلهم يعيشون حياتهم كاملة متمردين .. شاعرين بتميزهم وتعرفهم على الآخرين بحسهم المدهف .. وليس بينهم تاجر برجوازي يكمل زينة حياته بالهن في اطاره ومضاه السطحي الزائف .

باستورا باغون أنهت الاغنية وسط صمت وتجاهل .. الا ليثب راقص من هؤلاء المختئين فجأة ، من خلف زجاجات البراندى الابيض .. قائلا بسخرية وبصوت خفيض جدا « تحيا باريس .. » وألمنى المقصود هنا « يحيا براندى باريس » وكأنه يقول : هنا لا نهتم بمسرة التكتيك أو الاستاذية .. اننا نهتم بشيء آخر .. فنحن قوم نحترق . نشرب حتى الثمالة أقوى أنواع الخمر .. لعلها تفلل من وطأة الامنا . فى هذه اللحظة نهضت ذات الامشاط ، وكان قوة أخرى تمتلكها .. قامت محطة كنانحة من القرون الوسطى .. وشربت بلا مهل . وفى جرعة واحدة ، كوبا كبيرة تفيض بالكازالا ، وهو براندى كماء النار .. ثم جلست لتغنى دون استعراض لصوت ، وبأنفاس متقطعة ، وبلا تمكن أو سيطرة .. وكان حنجرتها تحترق .. لكنه كان غسقاء يملك « الدويند » .. ويقصد لوركا هنا بكلمة الدويند - التى ترجع الى الكلمة المستعملة لدينا فى الشعوب العربية « الدندنة » بمعنى « يغنى لروحه » يمسك بألته الموسيقية .. يتألف معها .. يضبطها .. ثم ينشئ معها حوارا أليفا .. اذن يقصد لوركا ان ذات الامشاط غنت بصوت يملك حياة خاصة به وله حضور يفرضه على المستمعين، وصداه الخاص به .

نجحت اذن ذات الامشاط فى أن تتخلص ، وتلقى بعمدا بتلك « السنادات » الموهودة من افعال الصنعة الذى يملأ الاغنية الحبكة الموهودة .. نجحت فى أن تشق طريقا لفنائية « الدويند » النارية النائرة وكأنها اعصار مثقل بالرمال .. هنا فقط أجبر أولئك الذين كانوا ينصتون على الوصول الى حالة من اللاوعى والانصهار مع النغم وتمزيق تلك الغلالات التى تكبلهم ، وكانهم زئوج جزر الكاريبى مشدوهين يتجههرون أمام صورة سانت باربارا .

لذلك كان لزاما على الفتاة ذات الامشاط أن تمزق كل ما يكبل انطلاق صوتها ، فهى تدرك انها محاطة بصفوة من القوم الحساسين الذين لا يطلبون كملا شكليا بالمفهوم المصطلح عليه بقدر حاجتهم الى

الرحيق .. الى النخاع ، فهم يتطلعون الى انصهارهم هم ذاتهم ..
ينتظرون من الموسيقى أن تتدفق في عصاره نقيه هي خلاصة الخلاصة .
كان يجب عليها اذن أن تجرد غناها .. تمر به .. وأن تنقيه من كل
مهارة وامكانيات للصنعة .. وأن تلقى جانباً بكل مساعدة قد تأتيها
من خارج حشها .. تمزق كل غلالها لتقف مجردة ، وحيدة مع نفسها
حتى يمكن (للويند) أن الدندنة أن تنساب ، وبهذا تدخل الفنانة
التي تكمن في أعماقها في صراع مرير قاس حتى الممات مع المنيعة
المحترفة دون مساعدة أو سلاح .. كيف فنت حينذاك ؟ .. غنت
وكانها تلهث بشغف وبلهفة .. لكن غناها كان مثقلاً بالفيظ والالام
والصدق والاخلاص .. وهكذا فرغت نفسها .. سيطرت وقالت
كلمتها التي لا يملك الناس لها الا اصغاء وتجاوبا .

١٣

فجأة مع اللحظات الأخيرة من الليل قد يشعر الانسان بالحزن
يدور حوله كشيء غامض ثم يحيط به كفلاة رقيقة . ذلك شيء منحته
لنا طبيعة ارضنا .. أن تشعر بمثل هذا الحزن والفجر في متناول
يدك ، والضباب يكاد يختنك .. والقمر في كبد السماء ، والشمس
تهم بطرفها ، ويقايا أضواء الليل تتبعثر هنا وهناك ، كفضلات مائلة
بعد سهرة مساء .. وتشعر مع مثل هذا الحزن باحساس مرهف لادراك
الجمال فيما يبدو حولك .. وإذا أردت أن تعرف كنه هذا الحزن فانك
تستبعد بطريقة مطلقة أى صلة له بهذا الحزن الذي يبعث في النفس
اليأس والكتابة ، على العكس انه يمنحك الراحة .

ومثل هذا الشعور يلم بك وانت تضطرب في لجة الحياة ، حين
تقف امام الاعمال الفنية الكبيرة في تراثنا وتراث منطقة حوض البحر
الابيض المتوسط أى ارض الانسان القديم . انها قوة غامضة تلك التي
يحسها الانسان في مثل هذه الاعمال الفنية ، ولا يستطيع أى مفكر
مهما بلغت قوته ، وذكاؤه أن يشرحها ، أو حتى ينتمس لها حدودا
تفصلها عن باقى عناصر العمل الفنى .. انه شيء يخص وليست ظاهرة
أو نتيجة لنهج أو سلوك فنى .. انه صراع تلمسه يتخلل مفردات

العمل الفني وليست مدركات عقلية أو حسية بالمنهج المصطلح عليه ..
شيء نشعر به بجانب باقى عناصر البناء الفني .. انه حياة كاملة ..
ويمكن رده لثورة دماثنا ، ولتراثنا ورغباتنا المكبوتة .. ويتكشف مع
كل ازمة نمر بها .. كما يرجع الى طبيعة أرضنا كما قلت .. انه حس
دافق لا يدفع ، عصف بشاعر الصحراء صميم قبل أن يقتل .. وبامرى
القيس آخر أيامه قبل أن يعاوده داؤه القديم ، انها ليست استكانة
لظلمة ووئوق من فجر يجىء .. بل هي وقفة حائرة تشبه التمزق
بين الشك واليقين .. أن من يملك سر أغوار هذه الظلمة – من الفنانين –
فى استطاعته أن يذهب بعيدا مع حلقة الأصوات ، ويحوز هذه
الشاعرية أو تلك الغنائية التى يصعب ادراك كنهها .

ان هذه الظلمة أو تلك الغنائية الحزينة التى نسترجع ذكرها كلما
تحدثنا عن الفن تبدو لنا بالضببط كما لو كنا نسترجع ملامح أساطيرنا
وتاريخنا ، انها رجع الصدى لأصوات بعيدة ذات دوى أبدى .. صوت
فناء المسيح وهى تسيل على الصليب وتوبه يقتسم ويقترع عليه ..
وصوت آخر الصحابة الذين امتد بهم العمر ، وهم يقفون – حول الحسين ،
فى آخر لحظات حياته – يستشهدون الواحد تلو الآخر .. وهى توريد
لاتين ايوب فى صبره .. وصوت ايزيس تبكى وهى تجمع أشلاء
أزوريس ..

تلك هى الأساطير أو الحقائق المطلقة التى أخذناها كما هى واستقرت
فى وجداننا لا يأتينا الشك من أى سبيل ، ان رجوع هذه الأصوات التى
بلغت قمة المعاناة واستعذبت الآلام التى لا طاقة للبشر عليها قد تركت
حولنا غلالة حزن لا تبلى تنعكس فى أساطيرنا ، وتاريخنا ، وعقائدنا
وفنوننا ، لكنه الحزن المحبب الى النفوس ، فيه من الجلال الفنى يأسر القلب
قدر ما فيه من شجن وألم ، ذلك ان ارتباطه الطويل بصراعنا المديد من
أجل كل ما نؤمن به من قيم مطلقة يتعدى حدود الحياة والموت .. انه حزن
تحمله فنوننا ، دوما له برودة الحجر ومذاق الملح ، رغم سخونته ومذاقه
الحلو ، وهكذا يختلط ايقاع ترتيلنا الدينى الحزين فى كل وقت ، بإيقاع
أغانى أفراننا .

ولكى نصل الى أغوار ذلك الشجن الجميل أو بالأحرى ذلك الفرح ..
نشرحه ونحدده ، وليس لدينا خرافات أو بارومترات لقياسه ، نقول
ببساطة ، انه شيء يحرق دماءنا وهى لا تزال تسيل فى عروقنا ، يدعنا
نلهث وصدورنا تملو وتهبط بإيقاعها المعهود .. انه شيء نحسه غير محدد ،

وغير منتظم ، لكنه يربط مخيلتنا بكل كمال القوانين الرياضية والهندسية التي ندرکها والتي لم ندرکها بعد . انه شيء يززع في عقولنا النقة – نوعا ما – في ايماننا بقدرة الصنعة والمهارة على أن تقود بمفردها الكمال للعمل الفني . . شيء يجعلنا نترك جانبا كل العناصر التي تشكل التكوين أو البناء رغم أهميتها . . ليبزغ أمام بصرنا سر أولئك الاساتذة الكبار من شعراء العرب الذين يقفون جنبا إلى جنب مع فناني حوض البحر الابيض المتوسط ، وصاغوا فنهم وقبضة أيديهم مضجومة في وجه الحياة وصوروا بأصابعهم ودما نهم وعرقهم ومناكبهم فنهم . . وجعلوا الذئاب نفسة أداة للتعبير عن هذا الفن وسيان كانوا اساتذة للدرجات الرمادية ، أو تركوا صورهم مضرجة باللون الأحمر . . حسبهم أنهم استطاعوا أن يمزجوا غللاتهم ليقفوا أمام برودة الموت ويحملوا قيمهم المارية دفء الحياة . أنهم في تاريخنا كالصبار المبعثر في صحرائنا المحرقة التي لا يدرك البصر لها نهاية .

١٤

مع عدم تحقيق الرغبة وإتاحة الفرصة للفعل ، تعبيرا عما يضطرم في أعماق الفنان ، لا مفر له من الاستسلام لحلقة مظلمة لم يبرق فيها بعد بصيص من ضوء . . حينئذ تتسرب في أعماق الفنان أصوات لها دفء رماد محترق . وقد يقف الفنان محصورا حين يرى أن لا قدرة له على اخماد هذه الأصوات ، ولنا أن نتساءل هل يوسع الفنان أن يقاوم مثل هذه الأصوات ، وكيف ؟ . هو لا يدري من أين تصدر ، لكنه يسمع صداها بوعي كامل ويدرك أهميتها . . أنها أصوات تزغرد دائما في قلبه . . كذلك الزهور التي تملو حقول البرسيم . . أصوات تتسرب معها الأشكال كتسرب المياه من الصخور . . هذه الأصوات قد ترشد الفنان إلى «الفورم» الفني الصحيح المتناسك . . أو تفرقه . . وتبتلعه . . ليقع في شباكها ، ولا يستطيع منها فكاكا .

حدث هذا مع بعض الشعراء السيراليين كأبولونير ، وبريتون ، فقد كانت هذه الاصوات تلح عليهم . . تدغدغ حواسهم . . تمزقهم . . تفتتهم في صور سرالية لا آخر لها ولا قرار . . وهي صور لا حيلة للرجل

البسيط معها كى يفهمها ، ويتذوقها ، وقد يجد فيها الانسان المثقف ما لم يقصده الفنان ، فيستكين الى تلك الصور في راحة ، او تضعه على حدود القلق والتوتر .

وكثيرا ما تكون الحذقة الثقافية من الد أعداء شاعرية الفن : تجمد الفنان ، حين تنقى به الى الافتعال ، وترفعه الى عرش الصنعة المرموى البارد . تدفعه الى قتل البراءة . والى تحطيم كل اسلحة صراعه ضد المجهول . وقد يتمرد الفنان على ذلك الجمود فتولد الرغبة ثانية ليمرق الاغلال التي نغله ، ويسعى وراء شاعرية الحياة وشاعرية العمل الفني فى سراديب مظلمة من العجز . والفنان فى هذا ، غير مسلح الا بانفعاله وحبه الصوفى للحياة الذى يقوده أحيانا الى صور ورموز سريالية ، مما يقذف بها العقل الباطن الى سطح الوعي .

وبوجه عام ، حينما يبدأ الانسان تومده باحثا عن الكمال كقيمة مطلقة ، فليس أمامه بد من التلقم مقاتلا خلف فصلة المشهور ، او يجنح ساكنا فى رساب التصوف . ولكن الفنان بوجه خاص - متقبا فى أعماقه ومتخطبا فى ظلمة احساسه بالعجز - قد يجد ضالته المنشودة عن طريق تلك الاصدا ، أى اصدا تلك الاصوات التى تتسرب من أعماقه الى أعماله الفنية والى تضطرم . وهيهات له أن يخمد أصواتها .

لكن ان حدث التناقض بين الصورة المطروحة أصلا فى مخيلته وبين قصور التطبيق بإمكاناته الفنية المحدودة ، فهو قطعاً لن يستسلم ، أو يصمت أو يقتنع ، فقد انتقل حبه هنا الى أرض حقيقية للتجربة ، انتقل من ادراك نظرى لوجود كمال مطلق ، الى سعى دحوب وراء الكمال ، ووراء الشاعرية الخفية للحياة .

نتنقل بعد ذلك الى البحث الحقيقى عن الكمال ، والحب مع غياب علاقة ملموسة تربط العابد والمعبود ، كما فى حالة المتصوفين ، والى تدعيم فى شوق دائم الى المحبوب ، شوق يزداد ولا يفتر أو ينقص . هنا يطالنا عبد الفنان أصرار دائب على وضع حد لتلك الظلمة . وليس امام الفنان بد حينئذ من تمزيق كل غلالاته ، غلالة بعد غلالة ، كى يقف مجردا لأن هذا الموقف أفضل وأشرف بالنسبة له ، ولا يهم حينئذ ان كانت صورته غامضة أو رؤيته ضبابية ، فيكفى أنها صادقة .

تأكيدا لما تقدم : فقد يصحز فنان مشهور عن تحريك مشاعرنا ، ان
اعتمد اعتمادا كلياً على تمكنه من مفردات صناعته ومهارته في الاداء . وغالباً
ما ينقلنا فنان هاو أو صغير الى حالة أشبه بالنشوة الصوفية ، ذلك ان كان
يحدوه الهدوء والاخلاص ، والرغبة في أن تشاركه حالة نفسية معينة
تسيطر عليه ولا يستطيع منها فكاً . وينجح هذا الفنان أكثر ان كان
ما يعبر عنه صدى لما يمتلج في نفوسنا ، فحينئذ تتمزق كل غلالة تفصلنا
عنه ، الواحدة بعد الأخرى ، لينقلنا معه الى حالة من النشوة تمتد الى الزمان
والمكان ..

وفي لهجتنا العامية يوجد تمييز دارج « عنده روح » أو « روحه حلوة »
وذلك اطراء أحيوية شخص وصدق انفعاله . كما أننا ازاء اطراء امرأة
نجيد الطهي نقول « نفسها حلوة » ، ومعنى هذا أن المسألة تتمتع بإمكانية
الطهو والخامات الى شيء أبعد . وهكذا انتقلت هذه العبارة الى مناقشاتنا
للأعمال الفنية ، فنقول مثلاً أن هذا الفنان عنده روح ، أي أن عمله الفني
يملك حياة خاصة به ، ويفرض وجوده علينا وله حضور .

كذلك لمحننا من قبل ، عن ذلك النوع من الفنانية التي تلمسها في
العمل ، والتي ترفرف حتى تلبسك عالماً من النشوة .. فتأرجح معها
أو تتريث أو تندفع لنصل الى النهاية وما هي بنهاية .. فهي تصل بنا
الى حدود السعادة .. وإلى حدود الحزن .. وإلى حدود الراحة التي تتابع
دائماً بعد حس باختناق .. أنه شعور نستكين اليه رغم أنه مشحون
ومكتوم .. نشعر معه في آن واحد بحلة السكين في الجرح ، وراحة
الشفقة مع القيلة .. حس يذهب بنا الى شوق لا ندرك كنهه .. يسمى
الينا كما تلمس أطراف أنامل فتاة أصابع من تحبه على منضدة في مقهى ،
أو كاستجابتنا لحركات وإيماءات الراقصة الشرقية ، ان نسيت وانفعلت
بذاتها . وهي نرقص . ولا يصيب المرء ان يعترف أنه يضيع نشواناً مع
الراقصة وهي تتثنى . وربما كانت أول امرأة في العالم رقصت في مصر ،
وكان ذلك لأغراض تتصل بالروح والعبادة ، ولكن الآن لم يعد الرقص
دينياً ، أو معبدياً أو جنائزياً .. ولم يعد مقيداً في حركاته وإيماءاته في
نطاق قوانين كلاسيكية صارغة ، انها الحرية هي التي قد تقود الراقصة الى
تلك الشاعرية الجياشة ، وترتفع بها عن صنعة الإثارة واستمالة الغرائز

والاستقاطات الجنسية .. فتتفوق على نفسها وتتجاوز ذلك الغرض الذى من أجله رقصت .

وحينما تتريث الراقصة .. نتريث نحن كذلك لنلتقط بعضا من أنفاسنا اللاهثة خلفها . تمد يدها لتلتقط من أحد العازفين خلفها الصاجات لتثبتها فى أصابعها .. ثم تثبت قدميها فى الأرض ، لتستند بجسدها المتعب على ساقها .. وقد تركت حبات العرق تتساقط كيفما شأت .. حينئذ تهدأ الموسيقى ، وتهدأ الأضواء .. ويهدأ النظارة .. وتجمد أصابع الطبال على سطح الطبلة المشدود ، وتيحط عيناه فى ابتياه شديد ، فى انتظار حركة منها ، إذن فقد اختارت هى اللحظة التى ستقول فيها كلمتها ، وعلى الموسيقين أن يتبعوها .. مترئين متمهلين .. وكأنها يمتلكها الاحساس بمجهول تترقبه .. تخشاه رغم أنها تصبو إليه .

ويتساءل المرء أى دماء تطالب بها الآلة حتى يتأتى لهذا الجسد أن يتثنى ويرتجف فى تعبد وثنى ؟ .. محملا بكل حساسية البشر للحياة والموت .. للضرب والفرح والحزن ؟ .. والرقص فى هذه الحالة لن يحل اليك شعورا بالبهجة أو المتعة أو الجنس ، أو الجور ، فالراقصة قد بدأت تجد لنفسها خلاصا بانفعالها فى الأداء .. وانصهارها مع ذاتها ، وحينئذ يرمز ثنى الجسد لمطلقة ، يرمز الى تمير عن محاولة الهروب من واقع مفروض ، والانطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة .. واذ بهذا الجسد رويدا رويدا يتجرد ويتحول الى شيء مطلق آلى .. ونحس أنه يحتاجنا معه كنيار جارف رغم بطله حركة الراقصة وثقلها .

لكن من الأصوب أن نحدد هنا ، ان مثل هذا الحس الشاعرى الذى يحط على الراقصة فيحركها وكأنها فى نشوة - والذى سبق أن أشرنا إليه من قبل - لا يمكن تكراره أبدا بحذاقيره وبضورة ثابتة مع كل مرة .. وهو أشبه « بالكادينزا » التى فى الحركة الثالثة ، من « الكونشرتو » .. إذ تترك للعازف حرية صياغتها وبنائها كيفما شاء ، ووفق حالته النفسية .. وهى بالضبط التقاسيم التى يترك للعازف الانفرادى أداءها وفق هواه .. وكأنها تمير عن فرح أو تحرر ضد النظام الهندسى القاسى الذى يفرضه قانون العمل الفنى ، ويضيق الفنان بخضوعه له .. ان هذا الحس هو تعبير مطلق عن الحرية التى يصبو إليها الفنان .. انه دائما بمثابة المسامير القوية فى نضج زيف الصنعة وجودها ..

والراقصة أو الفنان الذى يستدر إحاسيس النظارة بافتماله وحذلفته فى الصنعة ليس بفنان .. ان راقصة كزينات علوى مثلا بانضباطها

الشديد ، متريثة ومتمهلة في اشتقاقات وتقاسيم لا حصر لها ٠٠ وتحية
كارويوكا بانفعالها وتاججها ٠٠ وهلى شمس الدين بكل ما تحمله من غنائية
بكائيات الجنس السامى ، كلهن كن يملكن نفس الشاعرية التى منحتها هذه
الارض لياقئ فنانيها الكبار من شعراء وكتاب وفنانين •

فمصر عبر التاريخ كانت البيئة الوحيدة التى نرى فيها الحس بالموت
شيئا طبيعيا ٠٠ ويتأرجح فيها المرء دوما ما بين رغبة في دنياه وحنين الى
آخرته ٠٠ حتى اعاصيرنا وزوابنا ، تحمل هذا الحس بانقشاعها بعد فترة
وجيزة ٠٠ فحينما تمطر السماء جياشة بعد اعصار ، يأتى صوت سسيد
درويش الأجبى ، وكأنه امتزاج ضحكة سائق عربة كارو بترنيمة حزينة
لقس قبطى • ومع غروب فى الشتاء يأتى محمود سعيد ليثبت أن بروثة
ليلنا لا تصطلت فيها الاسنان ولا يموت فيها المرء ، بل انه صراع الظل
والنور فى أضواءه النحاسية كتلميل بنت البلد الطفلة بين ذرايعك ما بين
رغبة واحجسام • وحينما تحترق شاعريتنا كلية فى وهج كحريق يأتى
نجيب محفوظ بصحبة يحيى حقى ، يلهتان فى أزقة سيدنا الحسين تحت
شمس الظهيرة ، أنه ذلك اللقيظ فى صيفنا هو الذى جعلهما يكتشفان أن
احساسنا بالموت ما هو سوى إحساس دافئ اعتدنا عليه ولم يعد يفرغنا
لأننا ننتظر معه ليل مريح ٠٠٠

يوجد دائما فى الحياة ما يصعب علينا ربطه بأحزاننا أو أفراننا
أو حتى نملك القدرة على مناقشته ، لكننا ننتشى حين يكون فى مفدورنا
وضعه على الورق ، وننتشى كذلك ان قرأناه واحسنا به ٠٠ على كل ليس
هناك داع لتحميل الامور أكثر مما يجب بافتعال الفهم أو الوعي لكل
ما يجيش فى نفوسنا ، أو نحققه فى الفن •

قالت : « هناك مقهى يؤمه الكتاب والفنانون والشعراء ٠٠ مقهى
يضج بالحياة ، بالضبط كمونمارتر ٠٠ أنه قلب مصر النابض ٠٠ دلتنى عليه
٠٠ وقدتى اليه ٠٠ » •

قلت لها : « سيعيب ظنك ٠٠ » ، الا أنه أمام اصرار المرأة فلا بد من
الانصياع • وفى المقهى قال لها شاعر شاب : « الشاعرا أو الفنان
التشكيل متبوء اجتماعيا وماديا وأدبيا وعاطفيا ٠٠ فقاطمته : « ألسنت
مشهورا ؟ ٠٠ » أجاب : « بلى ٠٠ لكن أتدرى كم شهرا انصرم عنى وأنا
مازلت فى كتابة قصيدة ؟ ٠٠ » وان أتممتها ، كم اتقاضى ثمنا عن نشرها فى

جريدة ؟ .. الأفضل ألا أقول الثمن .. وهم دائما ليسوا على استعداد
لنشر القصائد .. ويستطرد : والفتيات ، لا تحدثنى يا سيدتى عنهن ،
فالشاعر دائما بالنسبة لمن رجل ضائع لا عمل له ومهما كان لى من
معجبات ، فلا يتجاوز عدهن واحدة على ألف من معجبات أحقر
مفنى

ويمضى الشاعر .. ويقبل وجه متحجر تتقاذفه المناضد بجحود ،
ويهمس هذا الوجه من آن لآخر « كاريكاتير .. صورتك .. يورثيه .. »
الرجل صاحب الوجه المتحجر بحقيبتة ، وماسح الاحذية بصندوقه
يتناوبان المناضد

شيء ما يتمزق فى اعماقى .. فالفنان فى المجتمع المعاصر بطريقة أو
بأخرى .. هذا الرجل .. الفنان فى المجتمع الحديث يمسح .. يشوه
.. وقد يسحق آخر أيامه ، دون ان يملك لذلك دفعا .. الفنان فى مثل
هذا المجتمع يحاكم ويدان وهو لا يدري أى جريمة اقترفها بالضبط ، كبطل
كافكا فى المسخ والمحاكمة . وليس وراءه هتاف جمهور يسأله ويحدد
مستواه كلاعب الكرة .. بل يترك ذلك لوسائل الاعلام تؤكد اسم من
تريد وتضعه تحت دائرة الضوء .. أو تسحق من تريد .. وما دام الجمهور
لا يملك مقاييس سليمة تحده فهو يؤمن على وسائل الاعلام . وتثار زوابع
حول مشاكل الفنانين .. زوابع كلها فى فئجان ، ولا أحد يحس بها ..
فيلقى اللوم جزافا على هذا ، أو ذاك ، ودائما ما يكون على لجنة مقتنيات أو
ناقد مسكين

شيء ما يتمزق فى أعماقى

الجلجلة فى رقة حمار ، وأصابع صبي تتحرك بعصبية على جرس
دواجنه ، والأضواء المتلاحقة تخطف بصرك عن سيارات مسرعة .. مسوق
المتبلة للخصار واللحم على يسارك ، ومقهى التجارة ، حيث ينتظر العازفون
ومتهمو الحفلات ، ينتظرون المكالمات التليفونية التى تخبرهم بموعد عمل .
هذا هو مدخل شارع محمد على ، أنه لم يمد الآن ذلك الشارع الرئيسى
الذى يفضى بك الى القلعة .. لقد ذهب عنه كذلك كاز ، ما كان يسمه عز
كثير من طرقات مدينة كالقاهرة كشوارع الفن والفنانين .. وأزقته
التآكلة بأرضيتها المجرية التى لم تعد مرصوفة أصبحت كقم عجوز ..
من هنا .. ومن هناك ..

ظلمة حاجمة الا من يصيص ضوء ينبعث مع نهاية درج ، وناصية زقاق ٠٠ صانع أدوات موسيقية ينكب ساهرا على عود جديد ٠٠ ويأبى يفوق على باب حانوته ، لعل وعسى يقبل عازف ليؤجر منه آلة موسيقية ٠٠ فجأة تقدح فى سكون هذه الظلمة الناعسة ، ضحكة نسائية طروب ٠٠ تجلجل ٠٠ تندسج عبر الزقاق كدينار ذهب أو خرير مياه على منحدر ٠٠ انه شوارع محمد على ، لم يذهب شيء ، لا الصوت ولا الصدى ٠٠٠٠ ولا الرائحة والشذى ٠٠ فيصمات من عاشوا فيه أقوى من أن تزال ٠٠ ومن السهل ازالة أية بصمات ، الا بصمات من عاش بالطول والعرض ، وقال كلمته وأجاد ، فهنا - وربما ، فقط فى القاهرة - المكان الذى يتعلم فيه الصبي من والده ، والبنات من أمها ، ويختار التلميذ استاذة ليتعلمه عليه ٠ وتمتد جذور حية نابضة لاسماء لا تعلم عنها شيئا ، لكن ذكرياتها وصداها مازال المكان ينبض بها : ٠٠ البنات « حنيفة بنت نجيدة » ، « وما تمش بنت لمضى » ، « وسيد أبو القمصان » و « سيد دقه » ، « وعلى عيشة » ، « وحواوا أبو غزال » ، « ومحمد غمازة » ، كلهم وغيرهم فنسائون كانوا أكثر من خريجي المعاهد والكلليات الفنية ٠٠ كانوا أكثر منهم فنا وصنعة وإصالة ، بل وأكثر عمقا وإنسانية ٠٠ نحن دائما نهتم بأنفسنا أكثر من اللازم ، هذه هي الطامة ٠٠ نتملق بقشور برجوازية ، ونخجل من ملابس مهلهلة رثة ٠٠ نخجل من فم مطبق اصفرت وتأكلت منه الاسنان ٠٠ من يدري ٠٠ ماذا فى استطاعة هذا الغم أن يهمس به ؟ ٠٠ نخجل من أصابع نحيلة نتيجة تماطى الافيون ، وأحرقها السجائر ، من يدري ماذا فى استطاعة هذه الأصابع أن تقول ؟ ٠٠

هذه هي الطامة الكبرى : ان هذا المجتمع مع حكمه علينا بالاعدام نصر عليه ، وندمسك بقيمة الواهية ٠

وأصالة فننا بشاعريته ، أبحث عنها ٠٠ وخسلا لاقواس البواكى الشاغرة عبر شارع محمد على ، يعصف هواء بارد بكل ما تبقى فى رأسى من واقع أكاد أنكره كلية ٠٠ يأتي هذا الهواء ليدور بأصرار فى دوامات تدوى فوق الرموس ، تبحث عن مستقر ٠٠ انه هواء مثقل برائحة رضيع يتمائه فى شمس الشتاء ، وطبيخ قاهرى يطفى فى ساعة متأخرة من الليل حتى لا يحضى مع شمس اليوم التالى ، ورائحة اللبان فى فم صبية تنبخر على درج الزقاق ٠٠٠ انها رائحة القاهرة ٠٠ القاهرة القادرة دائما على تقديم مواهب جديدة ٠٠ والمشكلة ليست مشكلة لجنة مقتنيات ، ولا ناقد لا يجامل ٠٠ وأسأل : ما مدى ارتباطنا الحقيقى بأهلنا ومدينتنا حتى يرتبط بنا أهلنا وترتبط بنا مدينتنا ؟ ٠

فى لحظة ما ، يفاجأ الفنان أو المرء ، بأن كل مقاييسه التى اعتنمها ، أو عاش بها ، ومن أجلها لم تعد تصلح له ، فادراكه قد تجاوزها .. والخوف من المجهول يجعله يحجم عن التغير ، لكن ما العمل وقد ضاق بكل ما كان يرتاح له ، ويركن اليه ؟ ..

ويلم بنا الحدث وراء الحدث ، ولا نجد له تفسيراً أو مبرراً ..
تسأل .. وأخيراً لا نملك سوى ان نضع أمام ذلك الحدث علامة استفهام .. ويمضى بنا الوقت وتكبر علامات الاستفهام فى حياتنا .. تتضاعف .. تتكاثر .. حتى يجد المرء نفسه أمام علامة استفهام كبيرة .. وكبيرة جداً .. ألا وهى وجوده فى المجتمع .

والفنان مع مسئولياته وتساؤلاته ، وكثرة علامات الاستفهام فى حياته ، وضيقه بقلقه وصراعه ، يحن دائماً الى الارتباط البسيط بالحياة ، بكل ما يحمله ذلك الارتباط من عواطف جياشة ، أو استسلام آمن .. وكأنه يخاف على نفسه الضلال ان يعتمد عن هذا الارتباط .. يحن الى ان يكون انساناً بسيطاً كباقي البشر .. فى رغباته وتصرفاته .. وإلى الجحيم بالوقار الذى يفرضه عليه مجتمع الطبقة المتوسطة .

كان « راسين » يقطن بجوار « مالرب » ، فى بولونيا خارج باريس . وكثيراً ما كان المارة يكتشفون رأس راسين تطل من نافذة صغيرة ، يزحف على « مالرب » ، يسأله ان تعثر فى الكتابة عن اشتقاقات كلمة أو وزن بيت من الشعر ، ثم يتراشقان بأقذع الشتائم والسباب .. وشاتو بريان « كان يصير على ترك مائدته فى المطعم ، ويدخل المطبخ .. يختار قطعة لحم خاصة وينضجها بنفسه وبكيفية معينة .. لذلك سميت قطعة اللحم هذه ، المشوية بتلك الكيفية ، « شاتو بريان » . وكذلك كان « فردى » بطبقه المفضل « سبيكتى الافردى » .. لكن هناك رسامون إبداعهم فى الحياة لا تتمتعى البدلة القشبية والحذاء « أبو كعب كباية » .. يفتعلون فى كل شيء : من مواقفهم الفكرية الى ردهم فى التليفون .. يتصورون ان لهم أهمية فى الحياة ومجتمعاتهم أصلاً ليست فى حاجة الى أمثالهم ، فهم كالوعاء الممتلئ فوق ردف فى المطبخ ، لا يمكن استخدامه ، وتضطر الحادمة الى تنظيفه . يناضلون ويدافعون عما يطلقون عليه لفظ « الفردية المميزة » ، فيطالبون بحق للفنان دون أن يكلفوا خاطرهم - ولو لمرة واحدة - بسؤال

انفسهم عن واجبات الفنان وما الذى فى استطاعته تقديمه للمجتمع .
 افكارهم وتصرفاتهم لا تخرج عن مراعاة فكرية متأخرة بالضبط « كالخصبة
 التى تصيب الشيوخ » .. يفتعلون حتى ابتساماتهم .. ويرسمون
 كلماتهم بنفس التفاهة التى يرسمون بها صورهم .. وشكلهم وملابسهم ..
 يلقون اللوم على مجتمعاتهم وعلى الناس ولا يقولون كلمة ثناء واحدة عن
 زميل ، أو تلميذ ، أو صديق .. يسخطون دائما على الآخرين ، وعلى
 المجتمع ، وكأنهم يريدون الحكم على ملايين من البشر بالاعدام لانهم لا يفهمون
 الهراء الذى يقدمونه .. يدينون مجتمعهم ، ومجتمعهم اعطاهم كل شيء ،
 بالضبط كما فعلت الفلاحة الفقيرة حين دفعت آخر مليم معها لطفلها ،
 لتشتري له من سيدنا الحسين ، الطربوش المنقوش وبذلة الضابط .

وعلى كل حال ، فذلك حديث يطول اذا سرنا فيه ، وما يعيننا الآن
 لنؤكد ، هو أن معاناة الفنان الحقيقية تبدأ حين يتمرد على كونه فنانا قد
 انضبط بمقاييس معينة ، فينتقل الى الطريق طغلا يلهو بالحياة كلها ..
 يصبو الى لحظات يشعر فيها بالحرية يقتنصها من بين التزامه المضنى فى
 عمله .

غالبا ما يحدث مع كثرة التساؤلات فى الحياة .. وفشل الفنان فى
 ايجاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع - أن يتخبط عليه يجد
 تبريرا لكل ما يضايقه أو خلاصا . وقديما ، تفاقم توتر الفيلسوف اليونانى
 امبيدوكليس ، فبدأ بتصوير نفسه عصفورا ، ثم بعد ذلك شجرة ، ثم
 سمكة ؛ ثم الها ؛ وأخيرا انتحر بأنلقى بنفسه فى بركان أتنا .

انه فقط فى أحلامنا نكتشف القيمة الحقيقية والفعلية لامكانية عبارة
 مثل « حرية الانسان »

١٧

يخطئ الفنانون اذا نظروا لانفسهم على أنهم مخلوقات خاصة متميزة
 .. فكل امرئ ، من الفلاح البسيط الى الحرفى ، يدع ، ويخلق بطريقة
 أو بأخرى ، بل وقد تكون بنفس الخطوات التى يتبناها الفنان .. يخترعون ..
 يتخيلون .. يمتنون .. يحلون .. يخيفون انفسهم .. يتذكرون ..

يلاحظون ، ومن كل هذا وذلك يكونون أفكارهم ، ومفاهيمهم ، وأحلامهم ،
التي قد يحققونها أو يصجزون عن تحقيقها في أحيان كثيرة .

ربما يختلف من يعمل في الحقل الفني عن الآخرين ، بأنه يملك
نصرة أحيانا على تدمير تلك الصور والأفكار التي يبنيها ان كف عن
الايان بها ، فيتمرد على الاستسلام لها ، ويصب عليها جام غضبه ..
يطعننا بشتى الوسائل .. ينقض بناها .. ويبدل قصارى جهده في
سحقها . ودائما ما ينتج في ذلك فتتمزق الصورة التي نسجها ويسقط
البناء الذي تخيله انقاضا دون أسف .. ويحدث ذلك حين يكتشف أن
ما بناه ليس سوى كذبة أو « اكلفيه » .. وإن حدثت فكرة ..
أو « مبدأ » يملك الصلابة على تحمل ضرباتنا ، وتمردنا وقلقنا المستمر .
فيقارنا مثبتا اصراره على الاحتفاظ بنضحياته في فكرنا ، واستمرار
جنونه مشتعلة في وجداننا ، حينئذ قد لا نستطيع التخلي عن ارتباطنا به ..
وتظل قدرته على الاستمرار ممثلة في خط بياني يوازي الخط البياني لنمو
تفكيرنا في الحياة .

وفي هذه الحالة لا نستطيع التخلص منه ، وقصارى ما نملكه هو
تجسيده في أعمالنا الفنية . وقوة الفنان هنا تكمن في استمراره حاملا
النقيضين ، اعتناقه هذه الفكرة ، وفي نفس الوقت مقاومته إياها ، تارة
بطرفها بقوة وهي مشتعلة في أعماقه ؛ وأخرى يتركها لتبرد . وكلمسا
اشتدت هذه المقاومة أو هذا الصراع ، كلما تحقق عمل فني أقوى وأنفى .

وفي فترة بدا ستالين في خيال بعض الفنانين في صورة بطل عملاق
ثم سرعان ما تغيرت الصورة في مرحلة تالية الى أن انتهى الامر بهم الى
انكاره كلية ، بالرغم من صورته القديمة . ومما لا يستحق عليه الصفيح
هو محاولته القضاء على الفردية التي تدع أو تملك المقدره - كما بنا -
على الصراع العكسي أو نقض القيم المستهلكة ، والآن في كل مكان من الدنيا
حتى في الاتحاد السوفيتي نفسه ، توشك صور وتماثيل ستالين على
الاختفاء . ولن نخسر البشرية كثيرا بهذا ، فمعظمها كانت أعمالا سيئة
لا تمت للفن أو لمظنة رجل قاد أمته في أحلك فتراتها .. وألعل أخطر
ما يزعم الفنان حقا من فترة ستالين ، ليس فقط أن معظم الأعمال التي
أبدعت في عصره سيئة ، بل بسبب خضوع الفنانين لأمر كاد أن يكون
قانونا ، الا وهو اعتناق فكرة أن الانسان يجب ألا يهاجم أو يناقش ، حين

يكون عظيما ٠٠ هذه الفكرة مسلفا لا يوافق عليها الفنان ذو الطبيعة المتبردة ، البناء والهدامة في وقت واحد ٠ وحتى أن طوى عقله الواعي ، على إيمان بشخصية عظيمة ، ففكرة هدمها وتمرده عليها تظل متيقظة في عقله الباطن ، تنتظر اللحظة المناسبة التي يبلغ فيه تمرده غايته ، ليعمل فيها بمعاوله ٠

والتحدى العظيم الذي يبقى دائما لمواجهة الفنان ، هو تحقيق المساواة في المجتمع بهما الحقيقى ، ورغم اقتناعنا ، أنه مع بداية ثورة ، أو تطور اجتماعى ، أو حرب ، قد يكون من الصعب تحقيق هذه المساواة في يوم وليلة ، إلا أن هذا التساؤل ، أو بالاحرى القضية تصبح بالنسبة للفنان ، من الامور التى لا يمكن اسقاطها أو التفاضى عنها ، لارتباطها المباشر بالمعنى البسيط الصريح لانسانية الانسان ٠

وقد يكون تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية غاية صعبة ، فيظل الفنان متارجحا بين اصرار ديلاكروا على ملابسه الفالية المزركشة ، واصرار لينين على حذائه العمل البسيط ٠٠ ويظل التساؤل في مخيلته يتارجح كالبنديل : ايهما كان يستمرض قوته وفرديته المميزة ؟ هل هو ديلاكروا بملابسه المزركشة الاثيقة ٠٠ أم لينين بحذائه الضخم البارز اللامع ؟ ٠٠

ان من الصعب الاجابة ٠٠ ٠٠

١٨

فتحت الباب لاحد الاصدقاء ، فاذا به يشير الى محدثا ولده : « هذا هو عمك حسن الذى طالما حدثك عنه ، وهذا هو مرسمه » ٠٠ وكأنه يقول له : « هذه هي جبالية القروء ، وهذه هي القردة حسنية » ، وأخذ الصبي تارة يتطلع الى ببلاهة ممزوجة بالحيث ، وأخرى يتطلع الى باقى الاشياء بالمكان ، فانتابني الضيق ٠٠ ٠٠ وينتابني نفس الضيق أيضا حين يتصل بى مسئول ليعلم عن رغبته فى اصطحاب ضيوف اجانب الى مرسى

وكثيرا ما اعجب لنوعية الاحمية التى يعطيها مجتمع الطبقة الوسطى
لرسام وكان الذى يحدد قيمة الفنان هو نشر الاخبار عنه ، وتحركاته
ومغامراته وقضاياه ونزواته .

ومعذ وقت قريب قرأنا عن الابحاث التى اجريت للتحقيق فى أن
صورة الموناليزا لليناردو ليست لسيده بل لرجل ٠٠ يا للسخف ٠٠
واسخف من ذلك ما قرأناه كذلك أنهم فى مدريد عقب الحرب العظمى
الاخيرة انتهكوا قبر دوقه البيا ٠٠ فيفسون جمجمتها ، وعظامها ، ليفرزوا
للمرة الاخيرة وبصورة نهائية ، ان كانت هى التى رسمها جويا عارية أم
لا ، ان هذه الفئات ذات النظرة السطحية والرخيصة من الطبقة المتوسطة
التي تعيش على الثروة وحب الاستطلاع ونشر الفضائح ، لا تألو جهدا
فى الاهتمام بحياة الفنان الخاصة بما فيها من توتر أو غرابة . وهذا هو
الذى يدفع بلر الى تقرير أن المسألة ليست أكثر أو أقل من اسفاف
وتهريج ٠٠ فالفنان يحترق والآخرين يتسلون ويستمتعون بهذا الاحتراق
٠٠ ويبحثون عن الغريب والطريف فى تصرفاته ، وشئون حياته التى
تخصه هو فقط .

والفضول مع مثل هذه الطبقات لا نهاية له ولا آخر ، واكبر دليل على
ذلك ماكسيه الناشرون من الكتب التى كتبتها زوجات بيكاسو، وتولستوى ٠٠
وديستوفسكى ، ونيجنسكى وغيرهم ٠٠ هل مثل هذا الهراء هو الذى
يحدد نوعية الصلة التى تربط الفنانين بمجتمعاتهم وبمشيرتهم ؟ ٠٠
لا أبدا ٠٠ ، لكن مثل هذه الثروة قد ترضى تطفل وفضول هذه الطبقة من
الناس التى تحب دائما أن تلوك هذا السخف وغيره من الفضائح وفث
فراغها كنوع من التسلية .

ومثل هذا الاهتمام بالمشهورين من الفنانين أسبابه كثيرة ، لكن ربما
كان أهمها أن نمو الطبقة المتوسطة ، وسيطرتها على المجتميع العاملة قضى
على ملكة الابداع التى كان يمتاز بها الفرد العادى فى المجتمعات البدائية .
وبالتبعية قضى على قدرة الفرد العادى على تمييز وتقدير الكفاءة الفردية
واحترامها ، تلك الميزة كان يمتاز بها الرجل البدائى بصورة عامة ،
الا وهى الابداع الفنى ؛ كاحدى مقومات بنائه الحسى ، سيان كان رئيسا
أو مروسا ، والتى مازال رجل القبائل البدائى ، حتى فى القرن العشرين
يمتاز بها ٠٠ لكن فى المجتمعات المتمدنية أصبحت هذه الملكة من الندرة
لدرجة أن أصبح سواد الناس يعتقدون بوجود الشذوذ والاسرار التى تساعد
الانسان الموهوب على الخلق والابداع ، فلا أحد يريد الاعتراف بتفوق الآخر
عليه حسيا أو فكريا ٠٠ وهكذا يبدأ البحث عن هذه الاسرار ، فى حياة

الفنانين الخاصة ، الامر الذى يقود حتما الى السخف والمهاترة ونشر
الفضائح .

ان الفنان بابداعه ، يسطر على الورق ايمانه بعقيدة ما لا اكثر
ولا اقل . . وليست وظيفة الفنان على الاطلاق ان يسيل أولئك الذين
لا يملكون عقيدة ما أو ايمانا بشئ ما . . يسليهم من ضيقهم وتبرمهم الذى
يرجع الى خواء فكرهم ، وتسكهم الذهني المستمر . . الفنان فى أعماله
يعلم موقفه بالنسبة للحياة والمجتمع والآخرين . . هذا الموقف يتفق عليه
سلفا - على الأقل مع نفسه - وأصراره عليه هو الذى يهنا أصلا . والويل
له ان أعلن موقفه متخاذلا ، فهو ان استطاع خداع الآخرين لفترة ،
لا يستطيع خداع نفسه ، وإن استطاع ذلك . . فسيقضى عليه وعلى فنه
صراع داخلى يمزقه .

ان الفنان يبدع كى يتقدم العالم ، ولأن الفنان - ربما أكثر من الغير -
يشعر بأهمية ضفطة بسيطة على يد انسان آخر . . فان مثل هذا الامر
لا يمكن حدوثه الا اذا صور الحقيقة مرة كما هي . . عارية كما هي . . بكل
التناقضات التى تضطرب فى نفسه . . وليست فى حياته أسرار أو طلاسم
حتى يجرى ورائها الناس .

ولا يهم الفنان أبدا ان كانت تلك المرأة العارية التى رسمها جويا هي
دوقة البيا ، أو غيرها ، بقدر ما يهتم بالسماء التى كانت تحترق فى عروق
زميل له وهو يرسم تلك الصورة .

١٩

أفيق قليلا ، من المخض الكلوى ، فأذهب الى الحلاق وانصت له ، رغما
عنى يحدثنى عن المرض ؛ وعن السياسة ، وعن المخلوق العجيب الذى اصطلحه
الصيد ، نصفه امرأة ونصفه سمكة . وبما انه يعلم بكونى رساما ، فهو
يعمل فى رأسى بحذر شديد . . ظللت لاحظته - فى المرأة - وهو يعمل :
معظم وقته يتراجع . . يتطلع الى رأسى . . ثم يتقدم ليمسها بأصابعه . .
ويتراجع ثانية ، وقد مالت رأسه ناحية ما ، وذلك حتى يتمكن من رؤية
شمسى من زاوية معينة ، وفى ضوء معين . . يسبل جفنيه حتى يتمكن من

تحديد كتلة النفس في أقل ضوء . يفهم بنفس الحركات التي ياتيهها الفنان ، وهو يتراجع أمام صورته ليختبر ما أتته يده وذنه ، ويجمع شتات ما يعمل في أحسن ضوء ممكن ، إلا أن الفنان ، بالإضافة لكل ذلك ، يصبو ببعده عن عمله الفني الى محاولته تحديد ما أتجزت يده في المقياس المناسب وأنه لنفس الغرض الذي يدفعا للتوقف من أن لأخر انه توقف تأمل ، لا يختص به فقط الفنانون والحلاقون . . . بل يحتاج اليه كذلك كل الرجال الحلاقون الذين يقيسون أعمالهم وحياتهم بمقياس دقيق وسليم ، فيتوقفوا من حين لآخر ليقدّموا كشف حساب لأنفسهم عن تصرفاتهم .

وفي الرسم تدور عين الفنان هنا وهناك ، ثم تقف على صورة ، تبدو فيها الرماديات أكثر غنى وثراء . . . كم يبدو الرسم مهجورا . . . رغم أنني لم أتركه سوى يوم أو بعض يوم . . . صورة عائدة على الحامل كما هي . . . استند على الباب متطلعا اليها بنفس حركات الحلاق . . . امرأة جميلة وصورة ناجحة . . . ربما كانت الرماديات فيها أغنى من بقية صوري . . . لكنها تحتاج الى مزيد من الازرق في اجزاء من الصورة ، ومزيد من البنفسجي في اجزاء أخرى . . . ومع الممارسة يكتشف الفنان ان الذي يحدد اللون والحرارة في الصورة ليست حدة الألوان الساخنة وصراخ اللون الاحمر . . . بل يتحدد اللون بعلاقات الألوان . . . ووضع الدرجات بالنسبة لبعضها البعض . . . أما يربق اللون وزعيقه فلا يحدد شيئا . . . وفي بداية القرن السابع عشر ، استعمل الفنانون اللون الازرق بكثرة حتى يعطى فرصة للون الجسد البشري أن يظهر بكامل تضارته وحيويته . . . فقيمة كل لون مرهونة ومشروطة بعلاقتها بما يجاورها من ألوان .

ذلك حديث طويل ، المهم أن المرء يكتشف نفس الشيء بالنسبة للحياة ، فالذي يحدد دفء الحياة ، ليس صراخ العواطف واضطرامها ، بقدر ما تحدده العلاقات الانسانية البسيطة السليمة ، علاقات تخضع لقانون يحددها ، كذلك القانون الذي تخضع له الألوان والدرجات في عمل فني أنني أتذكرها حين جاءت لتكون موضوعا لصورة ، أتذكرها وهي تنسل الى مرصعي أول مرة . . . وشمس الصباح تفرقه . . . شيء جميل يحترم . . . شيء لا يرتبط بسن ما ، أو شكل . . . تتكوى على القعد في رشاقة القط واستسلامه لدفع الضوء . . . وبليونة كبيرة تحرك جسدها الدقيق حتى تسكن الى الحركة المرسومة دون معاناة ،

مستسلمة لضوء الشمس التسلل من النافذة ، وهو يفرق شعرها في ذهب وفضة .. بينما يختفى وجهها مع الظل في حياء ..

وحين يقوم الحوار ، ونادرا ما كنت أتناقش معها .. تظل التساؤلات العديدة تنبذ مع نظرتها الحائرة .. لماذا يقيم الفنان حوارا مع امرأة جميلة ؟ .. اليس الأفضل أن يتألمها عن بعد ، حتى وهى بجانبه بالضبط كما يتأمل الحلاق رأسى .. كنت أتألمها في منزلها مع الغروب ، ودائما أجد في نظرتها التقبل لتأمل الذى لا يملك الفضول .. انها تملك رحيق المرأة الجميلة التى لا سن لها ، والتى لا تشيخ ، والقادرة دائما على المنح .. أتألمها بالضبط كذلك النفس الرشيق ، المثقل بالزهور البيضاء يهتز خارج نافذتها المطلة على النيل ، دون التساؤل لماذا هو جميل .. ولماذا أطلع أنا اليه ؟ ..

وفي المساء ، كنت متعبا ، وأتى صديق .. تحدثنا وتذكرنا أمورا وأشياء كثيرة ، منها فيلم رائع تحدث عنه العالم منذ فترة .. فقال لى انه دخل ذات مساء على مجموعة من المثقفين ، فوجدهم مخمورين يدخنون الحشيش والأفيون ، تناقشوا عن الفيلم ، وأجمعوا ، وهم « مسطولون » ان الفيلم تخريبي ، يقوم بدور المخدر بالنسبة للإنسان ، وأن أمريكا تصنع مثل هذه الافلام كنوع من الأفيون للشعوب .. يا للروعة .. مجموعة لا تفيق من المخدر تحكم على فيلم بأنه مخدر .. والفيلم أجمع العالم كله على أهميته .

الم اقل اننا في حاجة دائما كي نتوقف ونترث ، نراجع كي نحكم على ما حولنا ، ونحكم على مواقفنا وتصرفاتنا .. نترث ونتقبل الحياة تنساب كما يهتز الفصن خارج نافذة «عايدة» متقبلا الضوء في دعة . ومتأخرا جدا يكشف الفنان ان تأمل امرأة مثل « عايدة » ورسمها أهم للإنسانية — بكثير — من المناقشة مع مخمورين « مساطيل » ، لا يرون أبعد من أصابهم المخدرة ، ولا يملكون القدرة على التطلع للأمور كما يتطلع الحلاق الى رأس الإنسان .

تفحصنى فكرة انى لا أضحي بالدرجة الكافية فى مثل هذه الظروف التى تمر بها بلدى .. الفرد منا متعب ويزيد من تعب أشياء غريبة تافهة كمقالة جديدة لكاتب « متروحن » خبير فى الأشباح .. مالا أقول ؟ .. أقول : « طوبى للفنان أو الكاتب الذى يتصور ان ضميره أوسع من رحمة الرحمن تسع كل شيء ، ضميره كالبالوعة الجيدة الصنع » ..

ويتسائل المرء ، ما هو المقياس الذى يحدد الفنان كإنسان أولا قبل أن يكون فنانا ؟ .. ولا اتوانى عن إبداء احترامى لليونانيين القدامى .. فهناك قضايا وأمور وضحوا أيديهم عليها فى بساطة وتلقائية .. فحينما مات أخيلوس ، كتبوا على قبره « هنا يرقد أخيلوس تشهد له سالياميس » دون أية إشارة الى أمجاده المسرحية .. وهم بذكرهم استبساله فى معركة سالياميس وضحوا أيديهم على قضية غاية فى الأهمية ، ألا وهى : أن بطولة الفنان ورجولته هى التى تحدد معالم فنه . إذن فالموقف النضالى له كموطن هو المطلوب أولا .. وقال بركليس : « نحن نعشق الجمال دون مقالة .. والحكمة دون أن نفقدنا رجولتنا » ، كلمة جيدة قوله « الحكمة دون أن نفقدنا رجولتنا » فنصبح كمجمل تربية اللحوم الخصى ، يكتنز لحما وشحما ، أو تقودا وشهرة ، أو بالأحرى كذبا وخداعا وزيفا .. إذن فقد وضع بركليس الرجولة قبل الحكمة .. والآن فلنبحر عن أحجار اليونان المتراكمة ، لنطرح القضية ببساطة ..

هل يمكن لنا أن نضحى التضحية الكاملة ونظل فنانيين ؟ .. لكن ، أولا ، نضحى بأى شيء ، وإزاء أى شيء ، انضحى بالقيم الفنية ؟ أو بموقفنا إزاء القضايا الاجتماعية ؟ .. وهل كان يعنى سيزان حقيقة معنى جملة المشهورة « الدولة نحن ، والتصوير أنا » ؟ ..

وحينما يمسك المرء بالفرشاة ليضع لونا أو مساحة اقتنع بها ، يشعر بمثل هذا الشعور « التصوير أنا » لكن الحقيقة ليست كذلك .. « فانا » هذه فى القرن العشرين قد مرقت الى أكثر من جزء ، وكل جزء يختلف عن الآخر كلية .. ولتأخذ مثالا لذلك : ان طرقت الباب على مجموعة من الرفاق ، حلوا ومتوجسا أفتح لهم ، وحينئذ فانا

شخص غير الذى كان يرسم منذ ساعات .. وان تناقشت مع رئيسى فى العمل فأنا شخص يختلف كلية .. وان استدعيت للوقوف أمام مسئولين فى البوليس فلا يهم كل هذا بقدر ما يهم سجل آخر لحياتى ، وان توقفت مع صديقة بضع لحظات قبل توديعها فى ساعة متأخرة من الليل ، وكأني أخشى أن أفقد نفسى أن أفقدتها ، فهنا أنا الشخص الضعيف الذى يختلف كلية من كل الأسطح الأخرى من شخصيتى ومن حياتى .. كم نخدع أنفسنا نحن الفنانين بظننا أننا أقوياء ، وأننا شخصية واحدة ..

باسم نضال البشرية المستمر من أجل تحقيق غد لم يأت بعد .. هل يمكن أن يتم وفاق بين الصراعات المتنازعة فى أعماقنا ؟ وفاق بين صراعى من أجل مفردات اللغة تشكيلية أحقق بها ما أريد صياغته .. وفاق بين هذا الصراع وصراع آخر من أجل كل القيم الشريفة فى الحياة .. ويشعر الفنان أنه من الحتمى أن يتم كل هذا . فتحقيق أشكال وأسطح تملك نقاء وصفاء الحب لن يتأتى الا بموقف صلب ازاء القضايا الاجتماعية التى لا يمكن الهرب منها . ومثل هذا الموقف يحدد طريق الفنان وبخه واتجاهه .. وبدونه تصبح أعماله مجرد ألوان ومساحات زخرفية لا معنى لها .

كذلك لا يكفى استغراق الفنان فقط فى تشيكل أسطحه وحجومه التى أنت نتيجة لموقفه الذى ارتضاه لنفسه أصلا ، كأنسان وكرجل ، قبل أن يكون فنانا ، فلابد له كذلك أن يؤمن بأن من سيتلقفها من أفراد لا يقلون عنه إنسانية .. ومثل هذا الإيمان فى حد ذاته كفى بأن يدفعه للتعبير بطريقة تلقائية عن معان كالحرية والكرامة والقوة والسعادة .. أنه موقف يتضمن كذلك أن يعمل الفنان من أجل حلم قد يتحقق بعد موته ، الا وهو مجتمع إنسانى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى الكرامة .. مجتمع تسود فيه استقرائية الفكر والتصرف الإنسانى الناضج . حيثل يتساوى ان هو صور رأسا نبيلًا ، أو ثمارا ناضجة ، أو سماء فوق منازل تحنو على نفسها ، حتى ان رسم مربما فارغا ، لأنه تحوده فكرة انه يرسم لكل الناس دون تفرقة ودون أن يفتعل ، ويستلقى الإنسانية بدورها كذلك ما يعمل ، بكل حب وإيمان دون أن تدرى .. لكن ان يعمل الفنان وكل هذا الضغط فوق رأسه .. فأقدا الثقة بكل من حوله ، وما حوله .. وتفرض عليه مواقف هشة أو لزجة أو مضحكة ، كموقف الكاتب « المتروحن » ؟ .. إذن ففى هذه الحالة ما هو موقفه ؟ وما نوع التضحية المطلوبة ؟ وما هى عريضة الإلهام ؟ .

وفي ظروف كهذه ، قد يتحول الفنان الى أداة من اخطر مصول
الهدم : فيتحول الى ارهابي .. أو متخاذل .. أو هدام .. أو
محبط .. أو خائن .. وحينئذ ماذا يتبقى له كإنسان وكفنان ؟ ..

أعترف أنه يجب ألا أبدر اليأس أو الخوف أو الاستسلام ، ولكن
لا يجب أن ننكر أمثال هذه اللحظات في حياة الفنان .. وكم هي
جميلة .. حينما تستوقف عيناه المرأة التي يحبها ، وكأنه يقول لها :
« أنا خائف .. خائف من الفن ومن الحياة ومن المجتمع .. أنا طفل
صغير .. ضعيف .. أريد أن أدفن رأسي بين كفيك وأبكي » .

٢١

تذكرني بعض الكتابات التي نشرت عن بيكاسو بعد موته ، بحادث
مررت به في طفولتي : .. كان لدينا مام .. وكنا نلهو ، لا علاقة لنا
بالاحزان ، صبية في فناء المنزل .. وفجأة أقبلت امرأة عجوز تولول
وتصيح .. وما أن قاربت الدار حتى علا عويلها وصراخها ، لوعة
شديدة .. حتى إذا أدركتنا ، صمتت ثم سألت : من هو الميت ؟ ..
ومع مثل تلك الكتابات ، بكل لوعتها وكافة النصوت التي أعطيت
للمتوفى ، دون فهم أو ادراك ، يحس المرء بتساؤل يشابه تساؤل
العجوز .. « من هو بيكاسو ؟ .. »

وأمد يدي لانتزع كتابا عن بيكاسو ، اتطلع الى صوره .. انه
ليس الها .. فقط الطلبة الصغار والمتحدثون ، والمدمون من رسامي
الدرجة الثالثة ، يظنون هذا ، وحتى أحقر فنان يجب ألا يشعر بالفضالة
إمام أعمال بيكاسو ، أن كان مخلصا وصادقا في فنه .. نحن يمكننا
أن نتعلم من ند لنا أو زميل .. ننحني اجلالا له .. لكن أن نركع أمام
آلهة محاولين أن نفلسف كل صوت تخرجه على أنه معجزة ، أو نأخذ
على أنه قضية مسلم بها ، فلا ..

إنها دائما تلك المقارنة اللعينة التي يقيمونها بين الفنانين دون وجود
« مجال للنسبة أو للاختلاف » ودون وضع اعتبار لظروف بيئية أو اجتماعية

يعيشها الفنان ، وكأنهم بهذا يريدون فرض مقياس موحد للفن عامة • تلك المقارنة كفيفة بأن تنسب لدى الناس عدم التقبل للأعمال الفنية ، إلا إذا كان مبدعها مشهورا • • وهكذا بذل بيكاسو جهده كي يصبح مشهورا ، ويكوا عليه في جميع أنحاء العالم ، دون أحساس صادق بأعماله أو دراية كافية بقيمتها •

اننى أشعر بفخر إذا عمل جيد لأى فنان • إلا اننى أمام بيكاسو أشعر بفخر أكثر ، لشمورى معه بحرية الفنان الكاملة فى التعبير • • وأشعر بانبهار إذا حريته فى التحرك على سطح اللوحة • فمعه نحس بخصوصية التصوير عامة كقيمة مطلقة ليست قاصرة عليه بل ملكا لكافة الفنانين • • ويجب أن يفخروا بها • هذا هو ما نشعر به إذا عمل لبيكاسو • • فقط فنانون أصابعهم فى الصنعة ، هم الذين يوافقوننى على أن قيمة بيكاسو الحقيقية تنحصر فى هذه النقطة • • لكن أولئك الذين يؤمنون بإمكانية المساواة بين فن بيئة ما ، وفن بيئة أخرى ، وينقل فن ذى ظروف معينة الى ظروف غيرها ولا يؤمنون كذلك بأن الفن رهين بزمانه ومكانه ، وكان الفن لا وظيفة له ، ولا قيمة لعوامل خارجية تحده • • مثل هؤلاء من الصعب أن يقتنعوا بكلامى أو يحسوه • •

ودنا مع ظروف الحياة المتنوعة ، توجد الاختلافات التى تحدد مدى خصوصيتنا كفنانين ، فكل منا يعمل لغاية مختلفة ، وتحت ضغوط غير متشابهة ، قليل منها يرجع للجانب الذاتى والشخصى ، ومعظمها ضغوط اجتماعية وتاريخية • • لكن الشيء الوحيد الذى يربطنا ببعض نحن معشر الفنانين ، هو الصعوبة التى نواجهها جميعا أمام لوحة بيضاء • • اقصد صعوبة الصنعة •

وكما أنه من الصعب التعميم بالنسبة للقضايا التى ترتبط بالفن والابداع ، كذلك فمن الصعب التحديد • • ففى نطاق التعميم نجد المديح من الاستثناءات والمتناقضات ، وفى الوقت ذاته نجد أن الجزم بصورة قاطعة ، قد يبعدنا عن الموضوعية • فمن السهل أن نقول : كان بيكاسو تجريديا ، أو كان تكعيبيا • • خصوصا وعالم الفن أصبح الآن يحدده علم الازم • : « سرياليزم • • كيوبيزم • • الخ • • » •

لكن الحقيقة ان بيكاسو بحريته ابتعد عن كل هذا ، وجعل غيره يلهث وراءه بقاء • فأبسط شيء كنى يحل الرسام المحدود مشاكله دون

فلاق هو تجسيد نفسه في نطاق تركيبة يضمها الآخرون له من المقتنين ضيقى التفكير ، وذلك عن طريق شرحهم لأعمال الاساتذة الكبار .. فلننظر اذن بعين السخرية الى الهراء الذى كتب عن بيكاسو : عن تجريدته ، وتزعمه للمدارس التى نقضت العالم المرنى . وواقع الامر ان بيكاسو لم يتحرك الا من خلال هذا العالم المرنى ، وكأننا نسينا نهائيا وجوهه وأشخاصه وطبيعته الصامتة .. وحتى مراحلته التى انحاز فيها نوعا ما الى اللاتشخيص ، لم تكن سوى اشتقاقات من واقعته المرنى ، او استنباطا ممن سبقوه .. ويؤكد كلامى التوزيعات التى اشتقتها من صور فلاسكىز وغيره :

ان اشخاص بيكاسو واشكاله ، بتشويبه أياهم يحدد لهم مصالمة خاصة به وبهم ، وكأنه يشكلهم وفق مثاليته ، وانتصاره فى هذه الحالة ينحصر فى ثورته الانفعالية التى يخضعهم لها ، فتشعر بهم يندفعون لمواجهةك خارج نطاق الصورة .. يستغزونك ويطلبون منك موقفا بطوليا لا طاقه لك به .

وهنا تقبع قيمة عمل كالجورنيكا ، فى أن بطولة الاشكال فيها لا تنحصر فى واقعية متشعبة كالتى رسم بها فنانون الرومانتيكية الثورية اشخاصهم ، لكنها فى الحقيقة تستند على الكيفية التى حقق بها بيكاسو تلك التركيبة البسيطة والمركبة فى آن واحد .. فهى تملك حيوية الشكل والالوان ، وهذا هو الانتصار الحقيقى لبيكاسو ولاشكاله . أنه لم يرسم البطولة ، لكنه فرض البطولة بحيوية غير عادية لحطوطه والوانه التى تعدد أشكاله المشوكة .. وهو يختلف عن فنان مثل « دافيد » الذى رسم أبطالا يماهدون أنفسهم على الاستشهاد فيجملهم يقفون بيسكون وفتور وقد رسمهم بأسلوب مساكن فاتر كذلك ، وكانهم تماثيل شمعية فى « فائرينة » .

اننا كفنانين نحتلم علينا أن ننقى الحدث الذى نعيشه ونصل به الى ذروة الصفاء .. وذروة الاحتراق .. ففي الحقيقة نحن لا نملك المقدرة على الانفصال عنه ، ولا خلق بديل له بأعمالنا . ويخطئ البعض فى ظنهم أننا نرسم من خلال نظرية ثابتة ثبات الموت تحقيقا لنماذج معينة نفترضها فى مخيلتنا ، فالحقيقة أن كل صورة نرسمها ما هى الا تعبير

عن الحدث الذي نمر به .. نحققه على القماش الأبيض .. ويكاسو كان
لا يتوانى عن تحقيقه بتلقائية الطفل وعفويته ، مع حرية الفنان الكبير
المطلقة .

٢٢

لم يكن قد تجاوز العشرين عاما .. يجرى مرحا على الدرجات
المؤدية الى درب اللبانة حيث كان مرسمه .. كان يسميها درجات الحياة ،
يتسم .. يركل الحجارة ويطاردها . في ذلك الوقت كان يؤمن أن الفنان
أو الشاعر ، يجب أن يعيش ويسعى على أحلامه ، وأن امتلاك الأحلام
لا يحتاج الى شيء ، وأنه هو ورفاقه سيفيرون العالم والمجتمع والحياة
والفن .. كان يعلم دائما يوجه امرأة يفسله الضوء ، وجه مسطح جميل
بلا أغوار ، فوقه شمس قوية شرسة . في ذلك الحين ، كان يملك المقدرة
على تحويل كل شيء ، حتى الحب الفاشل الى حلم بسيط جميل يستمد
به ، فقد كان يظن أنه يملك غده ويثق في كل فجر آت .

والآن هو بلا أحلام وبلا آمال .. يحن هذه الليلة للذهاب الى المقهى
ليقضى الوقت يتناقش ويعبث بكوب بين أصابعه .. ومثل هذه الرغبة
كانت تعتريه وهو صغير أن أوشك على اتمام لوحة .. لكنه اليوم بدلا
من الانطلاق الى الطريق ، سيفلق على نفسه الباب مبكرا ، فالمقهى لم
يعد كما كان ، ولا المناقشات .. ولولا عزله التي يعيشها بمحض ارادته
في القاهرة المزدهجة باللائين ، ما كتب هذه الاسطر ، فهي مجرد كلمات
وافكار ، وربما في ظروف أخرى كان سي طرحها للمناقشة مع صديق يثق
به ، أو يفتح بها مجموعة من الرفاق حول منضدة في مقهى ، وان ذهب
الاصدقاء بعيدا صاغها لهم في خطابات تحبل مشاريعه وأحلامه ، فلا وجود
لفنان يرغب في تجسيد أفكاره ، وأحلامه في كلمات .. لكنه الآن قد أغلق
على نفسه نهائيا ، ولا مفر من أن يكتب محدثا نفسه .

ما تزال اللوحة التي رسمها منذ أيام موضوعه على الحامل ٠٠ ان الفنان لا يملكت القدرة على تحديد أى لوحة من لوحاته خير من الأخرى . وأياها ستحوز رضا الغير ، وأنها مع الزمن سوف ترتبط بالناس أكثر فأكثر ، وهل سيكون فى مقدور الآخرين فهمها ، او بالأحرى الشعور بها لتربطهم بقيمهم وإيقاعهم فى الحياة ٠٠٠ غالبا ما يرتاب الفنان مع اتمام اللوحة فى أنه بذل قصارى جهده وحقق كل ما كان يصبو اليه ٠٠ فالعمل الفنى كمسا يبنى على حقائق ، تبنى جوانب منه على زيف ٠٠ يحمل جانب الصديق كما يحمل جانب الكذب ٠٠ لذا فمن الصعب عليه ان يعرف ماذا تمنى لوحته ٠٠ قد تستثير الناس لفترة ، ثم تفقد أهميتها بعد عشرين عاما ، وقد يحدث العكس ٠٠٠ لكن هناك شيء واحد يثق به الفنان ويستطيع التصريح به ، أنه يتحتم عليه أن يملك الشجاعة كى يواجه من حوله ، ومن سيأتى بعده بشجاعة ٠٠ يجب ان يعترف بكل شيء ، حتى بأكاذيبه وبماره ٠٠ وأن يكشف ورقه كاملا فى صوره ٠٠ لكن كثيرا من الفنانين لا يملكون هذه الشجاعة ، ولا يستطيعون مواجهة الآخرين الا وراء حيل رخيصة من الصنعة ، ووراء أكاذيب أخرى ، كالتمسح بعقيدة او الدعاية لقضية ما .

كان فى مقدوره أن يلزم الفراش ملتصقا بمرضه ٠٠ ويتنظر الشفاء بهدوء ٠٠ ويدع الصورة تنتظر على الحامل ٠٠ لكنها فى مراحلها الأخيرة ، ويجب أن تتم . لقد عاش فى هذه الصورة ، ومع هذه الصورة أكثر من شهرين لأنها تحدد فترة انتقال بين مرحلتين من حياته ٠٠ والآن يحتاج هو الى تغيير ٠٠ ان الاشكال والالوان كالكلمات تفقد معناها بتكرارها ، وإعادةها كثيرا ٠٠ ولا مفر من أن يغير الفنان جلده من حين لآخر ٠٠ يعيد صياغة قوالبه وأشكاله حتى يضمن بقاء المضمون حيا ونابضا .

اذن يتحتم عليه ان يتم الصورة بأسرع وقت ، ثم بعد ذلك يسنبرج لفترة ٠٠ لقد رسم وجه الفتاة ومسحه أكثر من عشرين مرة ، وفى كل مرة يتركه ضائعا مع الظل ، فسهل عليه أن يرسم وجهها ، لكن معنى هذا ، أنه قد اضاف كذبة جديدة للصورة .

وأحيانا ما يفرغ الشكل أو المساحة ، الدلالة على حقيقة تفرق حياة مجموعة كبيرة من البشر ٠٠ وهكذا وجد نفسه رغما عنه يرسم

وجها حزينا وضائعا مع الظل وخلفه الضوء بالضبط كحزان أوقات
عصبية تمر بها . هل تدرك الفتاة ذلك ؟ . وهل تعلم أنه مع كل هذه
الظروف ما كان في مقدوره أن يرسم وجها في الضوء كما فعل في سنوات
حياته الأولى . . هل تدرك أنه ينتظر على درجات الحياة المتراكمة . . ولم
يعد في حياته ذلك الحلم . . وأنه يقضي أيامه في ظلمة موحشة . . في
انتظار ممل لفجر جديد . . قد يأتي وقد لا يأتي . . وأنه يخاف أن ينسج
مع بصيص الضوء أحلاما جديدة تجهض بعد حين .

٢٣

من حين لآخر يحتاج الفنان الى شيء يشابه مياه أخيلوس التي كانت
تفطس فيها نساء اليونان قديما ، حتى يجددن عذريتهن ، يحتاج الى
ما يعجدد حيويته وشبابه كلما أشرف على المطب .

يأتي يرم يشعر فيه الانسان ، ألا تفع يرجى منه . . . كنت أسمى
داخل الرسم جيئة وذهابا ، كطفل قلق لفيساب أمه ، أعبث بالالوان ،
ولا أفعل شيئا . . انظر الى الصور الناقصة ، ويرغبة كسولة متراخية
اقول لنفسي : أنا متعب . . ويوما ما سأملك القدرة على رسم ما هو
أفضل منها . . . ثم اطفىء الضوء وأخلق الرسم .

شيء ما يريده المرء : أن يتحرر من الانسياق المبودى للعمل
باستمرار . . وربما كان هذا هو السبب الذي يدفع الانسان ليعمل
جاهدا كي يتم ما بيده ويقول : أتمنى أن أنهى هذه الصورة ، وأغمض
بعدها عيني كالأعمى لشهر كامل ، فلم أعد اتحمل الالوان .

يوجد نوعان من الالوان بالنسبة للفنان : اللون الذي تراه العين ،
ويحكي دلالة الاشياء كما هي في الطبيعة ، واللون الفعلي في العمل
الفني . . أقصد بالاول اللون المرئي الظاهري . . مثل لون السماء . .
ولون البحر . . ولون البشرة أو النسر . . ولون الاشياء في الضوء وفي
الظل . . ومثل هذه الدلائل اللونية التي تحدد معالم الاشكال لا يرهقنا

تأملها .. لكن هناك نوعية أخرى من الألوان يعايشها الفنان وترهقه : .. مثلا في لحظة ما وهو يبدع ، يرى مع برودة زرقة سواد الليل دفء حمرة قرمزية غريبة الشأن .. أو اخضرارا ، أو اصفرارا ، يراه في تسيج اللون الازرق نفسه . الفنان عليه أن يوجد مكانا لتلك الألوان الغريبة التي لا تراها العين العادية ؛ لكن القضية بالنسبة له : هل يستطيع أن يتحملها البناء الشكلي للوحة .. وكيف يتأتى له أن يربطها ببساقى انصراعات اللونية التي تبني العمل الفني كله كوحدة .. فمثل هذه الاشتقاقات اللونية ان ارتبطت بعلاقات الدرجات بعضها ببعض ككل قد تملك القدرة على تحويل المساحة اللونية الى فراغ متسع تجرسي خلاله العين أو كتلة نشعر معها بصلاية الصخر .. فقط المشكلة أن يصل فيها الفنان بحسه جاهدا ..

واللون قد يغطي على الشكل ويصيصه لو أساء الفنان استخدامه ... بالضبط كالقروية الساذجة التي تستخدم أحمر الشفافة دون حذر .. وأحيانا يتأمل الانسان ميلاد اللون ونضجه مع تكامل بناء الاشكال في اللوحة ، ثم أشعر به يتغير بين أصابعه من لون فج حتى يصل الى هدوء الرماديات بالضبط كما يتغير برغم وردة بيضاء ينمو .. فبرغم النوردة البيضاء غالبا ما يبدأ محمرا ، وما يلبث أن يبيض رويدا .. رويدا .. مع تفتح وريقات الوردة ، حتى تصبح ناصعة البياض .. هذا بالضبط ما يحدث أحيانا بالنسبة لعلاقة اللون مع الشكل في اللوحة .. فكل من اللون والشكل يجب أن يلتحما .. ومع الرغبة في التعبير عن مسقوط الضوء ومحاولة الوصول الى وحدة تؤكد الشكل ككل ، نجد اللون يذوب ويتلاشى مع ضربات الفرشاة هنا وهناك .. يضيح مع الظل والنور ، لتظهر الاشكال في مقياس لوني شامل من الرماديات ..

ومع العناية واستمرار العمل والارهاق يكاد يصيب المرء الدوار ، دون الوصول الى ممر ضيق يربط درجتين لونييتين .. يحذر شديد يتلمس المرء اللون .. وكأنه يختبر قنطرة سيعبرها لمرحلة جديدة في حياته .. ومع مثل هذا الحذر ، والشد والجذب ، يشعر بياس أو خور .. ويخشى اللجوء تخلصا من المأزق الذي هو أمامه لحيلة في الصنعة ..

ونحن غالبا لا نتحسس لنتيجة ما الا في عنفوان انتهائنا منها ، وحتى مع هذا قد تتردد أمامها ونشك فيها .. نخشى أن نكون قد أخطأنا ..

وهكذا يجد المرء نفسه - بضمير متيقظ - يناقش كل درجة لوثية تربط درجتين أخريين خوفا من الاضطراب الى اللجوء الى حيل وأكاذيب الصنعة .. يحاول جاهدا ان يسيطر على اللوحة بين يديه ، لينسج الاشكال والمساحات التي تبني اللوحة .. وكأنه يطاردها .. أو تطارده .. تارة يمسك بها .. وأخرى تنزلق من تحت يده .. تصارعه في سخرية أو تحطم في أعماقه كل رغبة في استمراره لأكمال اللوحة .. وأخيرا يستطيع الامساك بشئ يقتنع به لحد ما .. أو بالأحرى يصل الى قانون ما .. حينئذ فليذهب الازهاق الى الجحيم .. وينسى نفسه كلية مع العمل .. وقد يكون الوقت متأخرا جدا ، لكنه يشعر وكأنه قد بدأ لتوه ، وأنه يوجد متسع من الوقت ليبدأ بداية جديدة ، ومسلية .. وهو يعلم ان كل ما سيحتاجه بعد ذلك ، راحة ولو لفترة وجيزة حتى يمكنه مناقشة رؤيته بوضوح .

٢٤

كثيرا ما تطل من مخيلة المرء فكرة .. تظهر وكأنها ملحمة ضخمة .. تبدو له منفردة في حجم جدار المنزل كله .. وحينذاك يستبعد تنفيذها، ويتهرب من التفكير فيها .. لكنها تظل تتراجع في مخيلته ما بين الرغبة في تنفيذها وإحجامه عنها : تسكن ثم تبدأ في الاختمار .. تتصاعد ثانية لتستقر في مخيلته أمطعا ومساحات متصارعة .. ويظل يحلم بملحمته منفردة في حجم جدار المرسى بأكمله .. ملحمة يسعى فيها الأشخاص ويحركون بالحجم الطبيعي .. وأخيرا يجد نفسه مسجونا في مساحة تكاد تقرب من حجم ورقة الجريدة .. فلا المرسى يسمح لك باكثر من هذا ، ولا المقتنى . ويبدأ في تبسيط الأشخاص والحجوم وتركيزهم بقية الوصول لحس يتجاوز بهم الحجم الصغير .. حس يريد به إعطاء الشعور بعظمة أو بطولية تلك الشخصيات التي تداعب خياله .. هذا درس أعطاه لنا رسام فرنسي يسمى دواييه روسو ، اذ نجح في إعطائنا إحساسا غامضا بعظمة أشخاصه وأشكاله ، رغم مساحة صوره الصغيره ، وسداجة تنفيذها ، هي عالم يحتويك رغم بساطتها وفجاجة مظهرها.

وقد عانى الرسام من مشكلة المساحة دائما عبر التاريخ ، لكن هذه المشكلة قد تضخمت الآن .. فان كانت تحدد الفنان الرغبة فى رسم شيء يشعر انه يخصه أو يمتلكه - وهنا اعنى بالخصوصية الإعجاب الذى يدفع المرء الى تمنى أن يكون الشيء خاصا به .. وعلى هذا فالمرء قد يمتنى امتلاك حقل حنطة ، أو تفاحة أو وجه يشبه اليه ، أو اسطح منازل تمتد الى الأفق ، فى هذه الحالة يمتلكه وهو يرسم «حب» تحدهه غريزة الامتلاك .. وهو لن يرسم ذلك الشيء فى مساحة ضخمة ، فحبه يمنعه من أن يرسم الشيء يرسمه فى حجم اعلان الحائط أو الاعلان عنه بصوت عال مشهور كميكرافون الماتم ، أى أنه يستبعد المبالغة فى حقيقته كسورع من الاستعراض .. لكن الوضع يختلف ان اراد المرء فرض اسطورة تدل على مظهر من مظاهر الصراع فى الحياة .. انها شيء لا يمكن امتلاكه ، الا أنها ترتبط وتتصل بوجود الانسان نفسه .. لذلك فلن يجد الفنان وسيلة سوى التعبير عنها بحس متضخم وبحجم مبالغ فيه .. حتى تظل رمزا دون امتلاك .. رمزا لا يرتبط بأحد .. وعبر مراحل التاريخ السالفة .. وفى الماضى لم تكن هناك مشاكل أمام الفنان ما دام المجتمع - بوعى وادراك - يتعامل مع اساطيره الجماعية التى تحدد أحلامه وآماله .. وكانت فتاح للرسام جدران شاسعة ؛ وسقوف لرسم عليها ما يريد .. حتى اذا أصبحت الملكية الخاصة فى حد ذاتها هى الشيء الذى ينشد ويتغنى به ، ظهرت الصورة الصغيرة مؤكدة تلك النزعة ، وتمويضا عن رغبة امتلاك الشيء المرسوم ، ظهرت الصورة الصغيرة على أنها الشكل الحديث لفن التصوير ، بصرف النظر عن المدارس الفنية التى تلاشت وراء بعضها . فالمرء كذلك قد يمتنى امتلاك مساحة لونية تربطه بشيء أو تجربة فى الحياة .

ومع مثل هذا التحول الاجتماعى يبدو الفنان مشلولا .. وكأنه صاحب عادة .. يضيق ذرعا بحدوده فى تطلق صورة صغيرة تشبه عن الانطلاق ، وهى حالة غير ميثوس منها .. فنحن فقط ننتظر الوقت الذى يكف فيه الناس عن استخدام الجدران ليختبوا انفسهم وممتلكاتهم خلفها ، كى يكتشفوا أنه من الخير لهم أن يقفوا بجانبها كرمز لحبايتهم وصلابتهم .. يظفونها برسومهم .. وضوء الشمس يفسلها مع صبيحة كل يوم .

اعطت لنا التكمية الكثير ، ففى الحال أن يحاكم الآن رساما الواقع وينقله ، برؤية بسيطة مسطحة ، فبعد التكمية أصبح كل رسام يملك جدلا بصريا مبنيا على صراع الأسطح والاتجاهات.. وسيكون سهلا على من يفهم المادية الجدلية والمنطق الوضعي فهم ما أعنيه .. لكن توجد لحظات يتمنى فيها الرسم فى القرن العشرين أن يكون ضيق الرؤية والمفهوم حتى لا يذهب أبعد من الالتصاق بالمظهر المرمى البسيط للشيء .. ومن تلك اللحظات ، هذه الآونة التى أمر فيها الآن ، محاولا أن أصل لرسم ركبة حصان يجرى .. وأبنيها بناء تشكيكيا سليما ، تظهر فيه الركبة من الامام ، وأن احلل اسطحها ، حتى تظهر خلفها عضلات ساق الحصان المنطلق .. انه وضع مركب لا يمكن معه خداع أو مداراة ، فعليه ستبنى مقدمة الصورة ..

ويأتى يوم آخر رائع فى حياة الانسان .. يكتشف فيه أن القدرة والرغبة على العمل تتوقف على مدى الساعات التى ينأها المرء وينال حقه من الراحة قبل بدء عمل مضى .. والفنان نتيجة للاجهد طوال اليوم ، يظل عقله يعمل حتى وهو نائم .. وتخيم على تفكيره المشاكل التى صادفها أثناء العمل .. يحلم بها وقد يجد لها حولا .. وبعد ذلك ، فى صبيحة اليوم التالى ، وأثناء الانهماك فى مواجهة مشاكل العمل الفنى ، يحاول أن يتذكر حولا مشابهة لتلك التى توصل اليها وهو نائم .. ويكون سعيدا لو توصل الى حل يتطابق مع ذلك اللقاء الفاض الذى خفت له مسبقا مع الصورة وهو نائم ..

ومع شهر مايو ، نشعر ببداية سطوة الشمس على القاهرة .. وماتزال الصورة التى أعمل فيها حتى الآن تقلقنى .. أريد التعبير برسم ظل حصانى العربية المتدفعين الى الامام عن حر القاهرة وغبارها فى الصيف . وكم كان سهلا على أن احصل على نتيجة مقنعة عن طريق تطبيق ما توصلت اليه من خبرات ، أو عن طريق محاكاة خبرات من سبقونى ، لكننى استبعدت

خبراتي وخبرات الغير ، خوفا من الا توصلنى الى ما أريد بالضبط ، فدائما ما تكون مثل هذه الخبرات ليست أكثر من حيل في « التكنيك » يجيدها كل رسام متمكن من صناعته . . أما ما أريده هذه المرة فهي شيء آخر . . ولقد كنت دائما أردد للطلبة أن التصوير لا يمكن أن يبنى كلية على الحيلة والخداع . . أقصد على الخبرات المكتسبة في الصنعة ، سواء كان قد توصل اليها الرسام من تلقاء نفسه ، وأصبح مكررا لها ، أو استعارها من غيره . . ان ما نصبو اليه بالضبط يأتي نتيجة معاناتنا البطيئة المضنية من أجل الوصول للتعبير عما نحسه بالضبط ، ان ما نصبو اليه ، هو اصالة التجربة . .

وقد يقول قائل ، أنه حتى مع هذه الأصالة والمعاناة لابد أن يملك كل عمل فني خديعة وحيلة من نوع ما . . لكنني أقول هنا إن هناك فوق شاسع بين الوضعين . . ففي الوضع الاول يحاول الرسام اتمام عمله في أحسن صورة . . يحتال على نفسه ويخدعها متظاهرا أنه يملك مشاعر وحسا صادقا في التعبير . . وهذا التعبير توصل اليه أصلا عن طريق المهارة والخبرة وهو شيء غير كاف . . اذن فهو يتظاهر بأكثر مما هو عليه في الواقع .

أما في الوضع الآخر فهو يحاول جامدا ويصق الوصول الى خير وضع يرضاه لعمله . . يحاول ان يصل الى تجسيد الحقيقة التي لا يمكن له تجسيدها أو تجمينها أو تحقيقها . . والخديعة هنا تركز على المحاولة المضنية - في حد ذاتها - للوصول لغاية هيئات للفنان الامساك بها فهي محسوسة أكثر منها ملموسة ، ومتغيرة تبعا لتغير الفنان من لحظة الى أخرى . . وربما كان هذا هو ما دفع سيزان للسمى سميا مضنيا وراء الخط الخارجي لثمرة دون الامساك به محمدا وواضحا . . ونتيجة لهذا ، وتبعا لمنهجه ، ولدت التكميلية بجدها المرئي والغائبا للمظهر البصري الثابت .

كم هو مضم ومجهد أن يكون المرء رساما حقا . . وأحيانا ما أعجب لماذا أكتب مثل هذه الكلمات ؟ . . هل لأمنع نفسي من السقوط في مهوى رسم صورة سيئة ؟ . . لا أدري . . لكن هناك أشياء كثيرة كذلك . . وكثيرة جدا تقلقني ولا تمت الى التصوير بصلة .

فى مسرحية لاسترنده برج ، نجد الأم فى عنادها مع الأب تصر على فرض أسلوب لتعليم ابنتها يأباه الأب .. فإذا لاح أن الأب سينتصر تصرخ كاذبة فى وجهه بأن البنت ليست ابنته .. وذلك حتى تتمكن من السيطرة قانونيا على البنت .. وهنا يصل السلم الدرامى الى ذروته .. فمع ميلاد الشك لدى الأب ينهار حتى ينتهى *

وكثيرا ما يحدث مع اصرار وسائل الاعلام - على فرض فنان أو تيار فنى معين - أن يجد الفنان نفسه فى وضع لا يحسد عليه ، بالضغط كوضع الأب فى مسرحية استرنده برج .. يشك فى إنتاجه ، كما يشك فىمن حوونه من باقى الفنانين .. ويشعر بغشيل وأحباط ، لا أساس له *

كثيرا ما يعزو الفنان تذوق المجتمع لاعمال غيره من الفنانين الى مبررات شتى بها الكثير من الجموح فى الرأى أو النظرة الذاتية .. والأحرى به أن يترىث ناظرا الى الظروف التى يمر بها هو والظروف التى يمر بها غيره ، وإلى ما يصله هو وما يعمله غيره ، بنظرة موضوعية متعقبة ، بدلا من اطلاق احكام لن تغير من واقع الأمر ، أى لن تغير من مدى تقبل الجمهور لعمل فنى ما ، أو من تركيز أجهزة الاعلام الدعاية على شخص ما .. ولو فكرنا قليلا وكنا مخلصين مع أنفسنا لاكتشفنا اننا قد نعجب بعمل يصعب به غيرنا من الناس البسطاء .. كل ما هنالك أننا نتظاهر بأننا فى مستوى أعلى من الآخرين .. ولذا يجب ان نختلف عنهم فى المذاق الفنى .. ولكن هذا لا ينفي ان أجهزة الاعلام كثيرا ما تفرض شخصا ما دون وجه حق ، فتؤثر - سواء بحسن نية أو عن عمد - على الذوق الجماهيرى واتجاهه ، وعلى عملية الخلق الفنى نفسه *

ومن حين لآخر ، يجد الشعب نفسه فى كلمات ، أو أشكال ، يتجاوب معها ويرى فيها حقيقة وضعه .. ونحن كمثقفين ، وإدعياء ثقافة ، يجب ألا ننسى أنه لا يمكن لنا الانفصال عن عامة الناس : ألا نتفصل عن أحاسيسهم ، ورؤاهم ، ونظرتهم فى تقبلهم للأمور ، وإن كنا نتظاهر بعكس هذا كنوع من الحذقة .. ومن المفيد للفنان المثقف ، أو من المهم ألا يتخرج من طوبه وإعجابه بأشكال الفن البسيطة التى يعجب بها الرجل العادى ، ويعطى لها الفرصة كى تتسلل الى سريره .. مثل هذا الإعجاب

والتقدير لا يقلل من قيمته المثقف أو الفنان ، بل بالعكس ، هو جزء من صدقه واصالته ، وارتباطه بمجتمعه .. وعن طريق تأمله ودراسته مثل هذه الاعمال - ومعظمها من الاغاني التي تكون العمود الفقري لذيق الشعب - يتعلم الفنان الكثير .

ومن رأى أن القوانين التي تحكم القيم الجمالية للفن واحدة ، من أرسطو إلى سيجموند سباتش ، لأنها ترتبط بالحس البسيط للإنسان . وهل يمكن لاغنية شاعت وردتها طرقات وأزقة مدينة ، أو أنية ظل شعب يستعملها مئات السنين، هل يمكن لها إلا أن تكون جميلة ولا يظل لها الصدى المستمر في نفوس الناس ؟ ..

إن منطلقنا الجمالي يجب ألا يبدأ فقط من إعجابنا بكل جديد ، بل من إيماننا بقيمة ووظيفة مثل هذه الأشكال والأنماط الثابتة والمتواترة في حياتنا .. ونجد « ورود ورث » في تحليله لفنائية القصيدة - أو أي عمل فني - يحددها بأنها فيضان تلقائي للشاعر قوية .. ومثل هذا التحديد أظن أنه ينطبق بشدة على الأنماط ، أو الكلمات أو الأشكال التي نجدها تتجدد في تراثنا الفني والتي يندفع لها رجل الشارع بتلعائية مبدعا أو مشجعا أو محتضنا .. وفي تحديد آخر لورد ورث عن الشعر والفن نجده يصفه بأنه انفعال عاطفي يجمع ثنائية في حالة هدوء .. وأظن أن اجترار المواطنف صفة تحدد مقومات الرجل البسيط وهو يبدع فيه الشعبي أكثر مما تحدد الرجل المثقف بتكوينه العقلي المركب . وفيليب سدني أخذ اتجاهًا حادًا ، إذ قال : « إن الفنان بتكوينه ، لابد أن يحمل في طياته جانبًا من الفيلسوف الشعبي .. » ، هذه حقيقة لا مناص منها ، فالأنماط التي احتضنتها الشعوب وأكدتها على مر السنين تؤكد هذا القول . وللرجل البسيط القدرة أسرع من المثقف على استخدام هذه وغنائها كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمشاكل الأساسية التي تشغلها .

اذن ليس من العار ، أو ما يبغض قدر أي فنان أن ينحني اجلالا وتقديرا ، لاغنية بسيطة ردها الشعب ، أو أن يقف مشدوها أمام أسماك ملونة تزين واجهة حانوت سماك في زقاق .. ولا حرج علينا أن صارحنا أنفسنا ، ومن حولنا ، بإعجابنا وارتباطنا النفساني بمثل هذه الاعمال .

وقبلنا وجد أساتذة عظام وعقلانيون جدا منطلقاتهم من مثل هذه الأشكال والأنماط ، منهم فرناند لجيه الرسام وكوربوزيه المعمارى ، وباك بريفيه الشاعر .. وغيرهم .

البحث عن مرفأ

وجاءت بداية الصيف وأشرق الصباح ، لا فرق بينه وبين أى صباح آخر فى أيام الصيف ٠٠ ومن الآن فصاعدا ، وعلى امتداد الشوارع والأزقة حتى تلك التلال المنيرة التى تحيط بالقاهرة ، ستظل الشمس حارة ، ثقيلة ٠ ومن نافذة المرسى تفسح بأسطح المنازل تنوب رويدا رويدا ٠٠ الى أن تتلاشى كلية مع مساء مليئة بالتراب ٠٠ وكثيرا ما يزيد احساسنا بوطاة الجو ، احساسنا بوطاة أحداث نمر بها ٠٠ ونتردد فى اتخاذ قرار بشأنها ٠٠ نتردد تردد الأعزب العجوز ، بين سعيه للحاق بفئاته على ناصية الشارع ، ومكوثه مع رفاقه فى المقهى ٠٠ نتردد بين البقاء فى المرسى أو النزول الى الشارع بكل صراعاته ٠

يستطيع المرء ، مع مثل هذا الجو أن يفلق على نفسه فى مرسىه ويعمل ، ومن النافذة يرسم المدينة ، والشمس تصطبغ بعينيه بحدّة ، وتتحرك عبر السماء بطيئة ، كثيفة ، يلمحها من نافذة لأخرى ٠٠ لكنى أرجو ألا تثب منى الكلمات فلا أستطيع السيطرة عليها وتعبّر عن شعورى بأنى مقيد الى وحدة لا خلاص منها ٠٠ أنا فى الحقيقة لا أشعر بالوحدة - بمفهوم الوحدة المصطلح عليه - فيكفينى من الآن ، وإلى آخر العمر ، منضدتي التى تواجه الحائط ، وحامل صورى الصغير الذى يواجه الضوء ، وإن أترك لأعمل فى سلام ٠

وأرجو ألا يتطرق لذهن القارئ أن مثل هذا الموقف نتيجة عزلة تفرضها نهاية الشباب بكل تقلباته ومتناقضاته ٠٠ فمن الصعب أن يسمح الفنان للعزلة أو لديب الشيفوخة ، أن يجرفه ، فتتأثر العمل الذى يفرض الاستغراق التام يده دائما بحيوية جديدة ٠ كما أن استمرار عملية الخلق نفسها دليل على شباب لا يشيخ ٠٠ وكثيرا ما اعتصرنى اليأس وأنا فى وحدتى ، لكن كان يرجعنى الى صوابى ويهدئنى

السبيل بيت من الشعر لأوفيد ، أو أسطر لستندال ، أو ربما كانت بقعة لون للماتيس ٠٠ وهكذا يسمى المرء أنه ليس وحيدا رغم وهمه أو ادعائه بأنه وحيد .

والفنان غالبا ، ما يجد نفسه - بعد صراع مرير مع الحياة - يقامر بورقة أخيرة بالانسلاخ الى وحدة رومانتيكية ، وذلك كاحتياج ذاتي ضد واقع كان يجب أن يتصادم معه . وهكذا يفر الى وحدة يملك فيها الاحلام تتذبذب بين عرائس الحب اليائعة الخضراء وأكفان العدم الممزقة الرمادية .

ومرارة تجاربه التي خاضها سلفا تجعله يؤمن أن أية محاولة جديدة لاجتاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع قد تعقد مصيره وتثقل حياته ، فلا خلاص له اذن ، كى ينسى هزائمه وهو فى وحدته ، الا بالانغماس فى العمل ٠٠ لكن كيف ينسى ؟؟

اقول هذا بغية الوصول الى ضرورة ماهية الوضوح الشامل والتام الذى يجب ان يحيط به الفنان نفسه ٠٠ ويحسه فى أعماقه حتى يستطيع أن يمس ضرورة صراعه ٠٠ وحتى يملك المقدرة على اصدار احكام سليمة ومضبوطة تمهد له سبيله كفنان .

وفى تلك الآونة كاد الرسام - فى كل العالم - ان يضيق ذرعا ، بكل هذه الابحاث - التي لا جملوى منها - فى سراديب الاساليب الفنية الحديثة ومتاهاتها . وشعر أنه يجب عليه ان يناقش أولا واقعة المادى البسيط الذى يحدد وجوده الانسانى . وحتى المفامرة الفنية فى حد ذاتها ومحاولة الاتيان بالجديد لم تعد تستثيره ٠٠ فقد تركنا عرايا ، الا من حقيقة واحدة تسطع فوق رعوسنا ، الا وهى : أنه لو أعطى للفنان أرضا صلبة تحت قدميه من وعى اجتماعى وفكرى وفنى ، سيفاقل دون تردد ، أو ميوعة أو ياس ٠٠ وصلابة هذه الارض غالبا ما تتحدد بموقفه السليم الذى يتخذه فى مجتمعه .

ان الشك والقلق والتبرم والضيق ، والياس ، هى حالات لا غنى عنها لآى فنان لأنها تضعه فى عوالم المشاعر التي لا حدود لها . ومع ذلك يمكننا القول بأن قلة من الفنانين ، هم الذين يحسنون استخدامها والانتفاع بها والتعبير عنها كمضمون انساني ، فهى تزودهم بطاقة من

التمرد ضد ما في مجتمعهم من سطحية وضحالة وزيف التي تفسد النظرة الصافية للحقيقة وللإنسان .. وبهذا التمرد يحققون توازنهم النفسي ويؤكدون به امتيازهم كمبدعين .. أما بقية الفنانين الآخرين فقد تصبغ هذه الحالات بالنسبة لهم عوامل سلبية معوقة تقودهم الى العزلة ، والأنزامية التي لا يجدون سبيلا للفرار منها .

إنها معركة غير متكافئة تلك التي يقودها الفنان ، إن كان غير واثق من أرض يقف عليها ولم يمهدها هو بنفسه ، لأنه في هذه الحالة يستخلم سلاحا - أى مفردات - اختارها له غيره .. إن الصراع في هذه الحالة يجب أن يكون من أجل قيم ومفاهيم جديدة ، ومن أجل مقاومة اليأس في الإنسان ، لكن إن يجد الفنان نفسه في صراع يستنفذه من أجل أسلوب حديث ، فهذا ما لا يجب ، وأحرى به أن يفلق على نفسه ويعمل بالطريقة التي تعجبه .. لذلك فإن من حقنا وواجبنا المطالبة بالوضوح والصدق بالنسبة لكل ما يحدده مواقفنا كفنانين .

أما الاعتقاد بضرورة أن يجد الفنان منهجه وأسلوبه الخاص عن طريق ما وصل اليه غيره ، وأن لا غاية من صراع أو موقف اجتماعي ، فهذه هي أبشع الصدمات التي توجه للقضاء على حيوية الفن وأهميته بالنسبة للمجتمع ، إذ إن اصالة الأسلوب تولد من صراع الفنان ، ومن حيويته وانفعاله وتمرده . وهذا ما يحدد أهمية الفن في دفعه للمجتمع وتطويره .

٢٨

رأني غارقا في كلمات .. أقرأها .. لكنه قاطعني ليخبرني بواقعة حدثت له ، إذ كان في مأزق ، وفجأة رأى في المنام أحد أوليائه الله الصالحين ، في ملابس بيضاء ، أتى ليقوده الى بر الأمان ، وهكذا أنقذت حياته .. لم أجب الشاب ، ودفنت رأسي في الكلمات ، فليس هناك ما يقال .. أفهم أن يأتي هذا الشاب الفنان ليعترف بأنه قد كفر بالماركسية بعد أن ظل زمنا يعتنقها .. فأجيبه : أنني أدرك دوافع مثل هذا التصرف ، فالخطأ يرتكز في أنه أعطى للماركسية تقديرا وكيفا أكبر

مما يجب ٠٠ أو يأتي الى مكرويا ، حزينا ، تقطر كلماته تشاؤما ليعلم
أنه يشعر بيزور التصوف تنمو في أعماقه ، فأجيبه انها ظاهرة طبيعية
في مثل سنه ، وهي ان تتخذ النزعة الرومانتيكية خلاصا لها في سلبه
التصوف . لكن ان نركن الى أولياء الله الصالحين ، فننتظرهم في أحلامنا ،
ونستلهمهم ، وننتظر منهم المعجزات ، ليمدوا لنا يد العون ، فهذا دليل على
دوضى وبلبلة في التفكير ، وخروج بالدين عن وظيفته وحدوده .

أجد من الضروري لكل شاب ان يؤمن بالحقائق المعموسة بين يديه
المنبئية على الدليل والمنطق السليم ٠٠ وفي آخر الأربعينات واول
الخمسينات أمنت بأن الماركسية ليست فقط واحدة من هذه الحقائق القائمة
على الدليل والمنطق السليم ٠٠ بل هي بمثابة جدول اللوغريتمات الذي يحدد
نتائج كل شيء ٠٠ وكيف لنا في سن ميكرة أن نتجاوز أو نتجاهل حقيقة
رائعة ، ألا وهي ان كل شيء يجب ان يملك وضوح ، واحد زائد واحد
يساوي اثنين ، ٠٠ وقد خدعت ، حتى اعجبت بالاعمال الفنية التي انتجت
وقت ستالين ، وكنت أظن ان تلك النوعية من الفن هي التي يجب ان
تفرض فقط . ثم حدث التناقض : وجدنا أنفسنا منساقين وراء فنائين
مثل ديستوفسكي الذي يناقش الخلل في النفس البشرية ، وتذوق
أعمالهم وتساءل لم لا يكون واحد زائد واحد يساوي ثلاثة ؟ ٠٠ أنه شيء
رائع كذلك في حد ذاته ، نعجب به ، لا كحقيقة علمية أو موضوعية ، يمكن
ان تصاغ في بناء فني . وكان هذا سببا في انسياقنا الى إحدى اللوامات
الرومانتيكية ٠٠ وتساءلنا ما الذي يضر ؟ ٠٠ وهكذا دون ان نشعر
اقتنعنا بأدب وفن اللامعقول والمبت كقيم فنية وإنسانية ، في الوقت
الذي كنا نظن فيه أنفسنا متحازين الى جانب الاشتراكية المادية . وسرعان
ما أدركنا أن مثل هذا الفن ليس هو غايتنا ، وأنه لا يمكن الاعتماد كلية
على حسنا الفني فقط ، لتكويننا عقليا ، وسرعان ما رجعنا ثانية الى
الحقائق الوضعية التي يجب الالتزام بها ، لأن لها وجودها عبر مراحل
التاريخ وهي ليست اختراعا جديدا بل هي اكتشاف لحقائق نوعية ترجع
الى تكوين الانسان العضوي والنفسى وصراعه مع البيئة ككل ، وحينئذ
تحدث لنا معالم جديدة ، واتضح لنا حقيقة ، ان هناك لبنة أساسية
قد أرسيت في بنائنا الفكري دون أن ندري ، هذه اللبنة هي المادية
الجدلية ، فهي لا ترتبط فقط بالتطور التاريخي والاجتماعي محددة له
مساره ، لكنها أكبر من ذلك ، تفرض وجودها ، حتى على مظاهر الفكر
السائد في المجتمع والانتاج الفني ٠٠ ومن هنا حدث العكس : فمن خلال

نظرية بسيطة ، اوجدنا لنا منطلقا محددا ، وفي الوقت ذاته لا حدود له .. ويتساوى الأمر دوما ان كنا مناقضين أو مصدقين للمادية الجدلية دون تحيز .. لقد هيا لنا هذا الموقف التفسير الواضح والفهم الأعمق لتطور وضرورة الفن ، وهذا بدوره جعلنا نملك القدرة على التذوق السليم .

ولقد كان الفكر المثالي قبل ذلك رغم اتساعه يصب في مصب واحد ، ولكننا ادركنا مبلغ تحرر الفكر من قيوده وانطلاقه بعد المادية الجدلية . لقد كانت تبريراتنا السابقة للمظاهر الاجتماعية واهية . وكانت الفكرة تخذلنا ، فتلقى بنا في خضم المجاهيل : وهذا طبعاً لا نريده .. أن ما نريد هو الا تفزعنا الاساطير والاسرار والمجهول ، كما كانت في الأزمنة الغابرة ، وأن يتصرف الانسان بناء على تفكير حر منطلق واقتناع ذاتي .. وأن يعمل ليعطي ثمار كده لمن يأتي بعده ، وينجز ما لم يكن في مقدور من أتى قبله اتمامه .

وكلنا يعلم الآن ان الإبقاء على الفلسفة المثالية بمفهومها السطحي ، والبيق والحاد ، ليس أكثر من محاولة للإبقاء على جثمان منع عنه كل ما يهدمه بمقومات الحياة .. ويبدو لي أن الأفضل ألا أطيل متحدثاً عن الفاظ يحيطها الغموض ، وعن باقي التعريفات الخيالية التي لن تمكننا ابداً من وضع أيدينا على الحلول ، والمعالم الحقيقية للأمر .

فيكفي أننا أصبحنا ندرك ، ان قدرنا معلق بموطئ أقدامنا في هذه الأرض ، وأننا نجرب حفظنا من الحياة ونواجه مصيرنا .. نمطش ونجوع .. وعلينا أن ننحني دوماً باحثين عن العدالة بين نقائنا الذي ضاع في التراب تحت أقدامنا .

٢٩

وكاتجاه فكري وفني ، لمرحلة زمنية بدأت من منتصف القرن التاسع عشر ، كانت الرومانتيكية أول عقبة - كرد فعل تلقائي - ضد سيطرة القيمة الزائفة والسطحية في المجتمع . لكنه لم يكن رد فعل جماعي ، اذ بنى على الانفعال الفردي للفنان المتمرد .. الذي قرر العزلة . لذلك لم يحدد الرومانتيكية اطار ثوري منظم . ووقفت فاعليتها على حدود

حرية الفنان - ٩٧.

الابداع في مجال الادب والفن . وبقيت حالة من الحدة والتوتر ، ناشئة عن التفاوت الطبقي ، تحدد العلاقة بين الطبقات في المجتمع .

فالفنان الرومانتيكي في ذلك الحين احجم عن فضال ايجابي ، ضد متاليات الطبقة المتوسطة ، تجنب الصدام ، ولف نفسه في أكفان العزلة . وأمام كل القيم السائدة في مجتمعه بما يحمله من مفريات ومآسي، رفع فقط الشعارات مثل : الرجوع الى رصانة ووقار التراث الاغريقي ، أو الرجوع الى الطبيعة ، أو تأليه الذات ، أو تنمية حس صوفي أقرب الى الهوس الديني البيزنطي - وظل رد فعل الفنان وثورته يتمخض دائما عن رفضه المواجهة ، منسلخا عن دائرة الصراع ومتاعب الحياة ، والاستمرار في عزله .

ومنذ القرن التاسع عشر الى وقتنا هذا ، لم يتغير شيء من سلبية الفنان في مواجهته للحياة أو عزوفه عن الصراع . . لهذا ، ومع ظروف أوروبا النفسية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية ، كان المناخ ملائما لميلاد تيار رومانتيكي جديد ، فكانت الوجودية التي فرضت نفسها ، على التطور الفني ، كتنيسار لم يحل محله بدليل الى الآن . فيها نجد الامتداد الطبيعي لفردية الفنان الرومانتيكي ، بمواقفه الجامحة ، الراضى للقيود والالتزام المنظم . وفي أواخر الاربعينات وأوائل الخمسينات أصبح الوجود الذاتي شعارا جديدا يضاف الى كل شعارات الفنان الرومانتيكي السابقة ، مثل : الرجوع الى التراث الاغريقي ، أو الطبيعة . . الى آخره - كما أوضحنا - ولف الفنان نفسه في أكفان جديدة من وجوده ، أو بالأحرى في عدمه . فوجوده أصبح عالمه الوحيد الذي يلوذ به في عجزه عن مواجهة الحياة . . ترتب على هذا احساس بالذنب يؤرقه ، ويدفعه دائما الى اتيان تصرفات شاذة ، أو لامعقولة ، هكذا وجدنا أبطال سارتر ، وألبير كامو . وكان ان تضمنت الوجودية ذلك الحس المأسوي المتشائم ، فالوجودي يقلقه الدائم يشعر بعدم الراحة على هذه الأرض .

نحن اذن في نطاق فلسفة مبنية على الوحدة والقلق ، وهي ليست فلسفة اجتماعية بقدر ما هي منفى رومانتيكي . . انها الخوف من مواجهة التحجر الوقع في آلية وميكانيزم المجتمع البرجوازي الحديث . . انها خوف يرجع اليه حنين بودلير الدائم لشيء مجهول ، وقلق هجر ، وغربة البير كامو - ومن هنا فقط نستطيع ان نضع اصبعنا على اصول الرومانسية في الفكر الوجودي ، فنجدتها تتخذ مسارا في فيضان جارف ، من اللفة والشوق الى اليأس والوحدة ، وفي خضم من الحس بالظلمة والليل .

ولكن هل مع مثل هذه الأساسيات والمشاعر ، يمكن أن يقاد نضال في الحياة ، من أجل تغيير شامل ، وإعادة بناء مجتمع إنساني سليم ؟

وكان ان وجدت الوجودية نفسها محصورة في حجرات الطبقة البرجوازية ، كفلسفة للمخاصمة . وحينما حاول الفلاسفة الوجوديون النزول بها للشارع كفلسفة عالمية جماعية – لم يجدوا في نطاقها ما ينادى بربط الانسان بالآخر سوى وهم خرافي ، للاحساس بمشاعر ومشاكل الآخرين من خلال المقاييس الذاتية للمرء .

وبناء على كل ما تقدم ، نجد الوجودية قد انحصرت أثرها البناء ، في مجال الفكر والفن فقط ، وظلت بالنسبة للفنانين والصحراء فلسفة المنفى الوجداني ، الذي يذهبون اليه باختيارهم . ظلت فلسفة غنية في تعبيراتها ، واسعة في امتداد حدودها الى ما يعد قلق الانسان المباشر . . . غنية كذلك بأوهامها ورموزها . . . ظلت ارتباطا يستند دوما على دروب النفس البشرية الفاضلة ، وعلى ظلمة ضبابية من الأساسيات الانسانية المهمة .

مثل هذه الرؤيا ، قد تحقق الكثير بالنسبة لشاعر او روائي . . أما الفنان التشكيلي فقد ظل مع عدم انتمائه لها الانتماء الكامل أو تعاطفه معها ، هائما غير مستقر ، يبحث عن عقيدة فكرية ملموسة يستند اليها في سعيه الدؤوب وراء الشكل . . هكذا كنا بينه الخمسينات – في مستهل حياتنا الفنية – نتخبط بين مسالك هذه المذاهب جميعها ، محاولين الربط بينها . . وكانت كتابات هنري لوفافر في فلسفة الجمال هي السند الوحيد لنا حينذاك .

٣٠

وفي تخبطنا الفكري هذا ، كانت تؤرقنا مشكلة الالتزام ، ولم يطل بنا الصراع والتأرجح طويلا – رغم صغر سننا في أوائل الخمسينات – فسرعان ما تركنا كل سفسطة تحاك حول الشكل والمضمون ، والتفرقة بينهما ، اذ اكتشفنا توافقا من نوع ما بين المادية والوجودية . . وحرك وجداننا مضمونا جديدا . . منهج للحياة والفن وجدناه يتضح في أعمال

المجددين من الشعراء والفنانين الفرنسيين .. كان هذا المنهج دلالة على موقفهم ازاء الاحداث أكثر منه تعبير عن وجهة نظر ، فاعمالهم كانت تحمل قوة الرفض بالنسبة للمظهر الاجتماعي السائد لقيم الطبقة المتوسطة ، والالواضع السياسية التي قامت عليها .

وفي استطاعتنا القول بأن هذا المضمون الجديد وجد مع الاحساس بأزمة العصر الحديث ، وكان ان فرض هذا المضمون أسلوبا جديدا .. يتحدد بأن الفنان كطاقة مجددة ومتعمدة ، يتفعل واضعا نفسه خارج نطاق القيم الفنية البالية والميتوس منها .. تلك القيم التي قد يسلم بها بعض محترفي الفن ، المناهضين لكل عملية بئاءة . تمنينا في ذاك الحين - في مصر- لو استطعنا ان نكتف معاناة الحياة : وأن نصل الى سبر اغوارها ومعناها .. وأن نكتفها في خلاصة الخلاصة . ثم نبثها في كل من الشكل والمضمون من كل عمل فني نقدمه .. لقد كان هذا ما لمسنه في أعمال الفنانين العظام . هذه الخلاصة التي سعيينا وراءها ، وأدركنا انها الصديق الكامل في الحياة أدركنا أنها تتشكل بمدى عنف مواجهة الانسان المعاصر للحداث ، وتعطي المعنى الكبير لوجود الفنان وصراعه ، وهي في الوقت ذاته الاطار الحقيقي الذي يحدده . هذه الخلاصة - بكلمة واحدة - اقتنعنا بها كمضمون جديد نبغي تحقيقه ، أن استطعنا لذلك سبيلا .. مضمون يولد ويتنوع مع أزمة انسان يعيشها بصدق . كنا حينذاك نأمل أن تحل أعمالنا السمات المميزة لمظهر فني لا يخرج عن الحدود التي رسمتها في الأسطر السابقة وإن تحفر أعمالنا كذلك أثرا واضحا في أعماق من حولنا .

وكما نعلم فإن الاشكال العظيمة تولد دائما عن مضامين عظيمة .. فالتعاطف الانساني الرقيق الذي نراه في رسوم جيتو الحائطية ولد من ايمانه بحركة الفرنسييسكان التي كانت طبيعة جيتو تميل اليها ، بصرف النظر عن كونه كان راهبا ورعا أو زنديقا . والعنف والصرخة وازادة التصميم تتضخ في طبيعة بيكاسو النائرة التي خلقها تعاطفه مع الحركات اليسارية النائرة . وكان أعماق الفنان مرشحا معقدا ، يمر عبره شففه بعبر الحياة وخلاصتها ، يمر مختلطا مع ايمانه بما يعتنقه من أفكار .. يمتزجان سويا ليخرجا أخيرا في اطار أشكاله التي تصوغ مضمون عمله الفني .. وعمل كالجورنكا يؤكد هذه الرؤية التي تدفعنا الى التاكيد على عدم التقيد أو افتعال الموضوع بقدر تمسكنا بصياغة المضمون ، فالصياغة هي التي تحدد الموقف الانساني الكبير للفنان .. وبكلمات أوضح ، كل جزء من العمل الفني تضيئه تلك النيران التي تتأجج في أعماق الفنان ، حتى ولو كان ثنية قماش في طبيعة صامتة ، أو جزءا من سحابة قائمة

في منظر طبيعي يتأجج بالموقف الانساني والعائدي الذي يقفه الفنان الحديث •

اذن فالاستناد على واقع الحياة التي نعيشها ، وعلى عمق التجربة الانسانية التي تقودها - بصرف النظر عن نوعية ذلك الواقع أو تلك التجربة - هو المهم • ومع مثل هذا المفهوم وضعت لنا النقاط فوق الحروف • فابتعدنا عن التزمت البلفي المجوج ، الذي يفرض تمسدا بموضوع اخباري • فلا وجود لشكل أو مضمون يفرض على شاعر أو فنان حتى ولو كان متمشيا مع ما يعتنقه من عقائد ، وإى شيء يعمل سيعكس بصمات إيمانه بما يعتنقه ويؤمن به • ومن المؤكد دائما أن إبداعه الفني لن يختلف عن موقفه الفكري والنضالي ، أن كان حقيقة فنا • وإن خطواته ستقوده سريعا إلى المعركة التي يتمنى أن يتحدد بعدها مصير الانسان •

ويمضي بنا الوقت • ونكتشف أننا كنا رومانتيكين - نحن جيل الخمسينات - في إيماننا وفعالنا وفي آمالنا • شيء بسيط لم تضعه في الحسبان وهو أن ظروفنا ومجتمعنا تختلفان • فإمام أزمة صغيرة ، قد يتلاشى كل شيء ويبقى فقط إصرارك وعنادك ، اللذان قد لا يكون هناك جدوى منهما كذلك •

فانت بمدينة كبيرة كالقاهرة ، وحينما تثب في سيارة أجرة بعد انتظارك ساعتين في هجير يوليو ، لا تفكر أبدا أن كانت السيارة قديمة وفي حالة سيئة أم لا • ولا تدري كذلك أن كان السائق مخبولا ، أو سكرانا ، أو مسطولا ، أو عصبي المزاج • أن أى وضع اجتماعي أن لم ترض عنه قد تعمل على تغييره ، وإى أيدلوجية فكرية أن اكتشفت زيفها ، قد تضغطها بين أصابعك ، تكرمها ثم تلقى بها بعيدا في سلة المهملات • لكن في مدينة مثل القاهرة لها أوضاعها الخاصة في تلك الآونة ومع مثل سيارة الأجرة هذه ومثل هذا السائق ومثل هذه الظروف يكون صعبا عليك اتخاذ قرار في أى شيء • فلا ضمان لك أن بقيت في العربية ، ولا ضمان لك كذلك أن تركتها للطريق •

ولينعكس كل شيء • وإى شيء • فيما تصنعه من فن • ويتسائل المرء : « ما العمل ؟؟ » •

انكرنا جبر الفنان على موضوع ما ، أو فرض اتجاه فنى عليه ،
فالتزامه لا يعنى الزامه ، كما أكدنا على ان صياغة العمل الفنى هى فنظ
التي تحدد لنا كيان الفنان الفكرى ، وموقفه الانسانى . ومع مثل هذا
المبدأ يكون فى الامكان ، ضم تيارات فنية تعارضت فى مظهرها مع
المدرسة الواقعية التي نادى بها مفكرو الاشتراكية المادية ، من بين هذه
التيارات - ودون شك أهمها - كانت المدرسة السريالية ، ولارتباطها
ببداية حركة الشيوعية الدولية زادت أهميتها . فمعظم المفكرين والفنانين
والشعراء الذين ساعدوا على قيام الاحزاب الشيوعية فى أوروبا فى
الاربعينات ، وقادوا المقاومة ضد النازي ، كانوا أصلا سرياليين . وحتى
فى مصر ارتبطت الحركة الشيوعية بالرغيل الأول من الفنانين السرياليين،
أقصد « رمسيس يونان ورفقائه » . هذا من الجانب التاريخي . لكن
الأهمية الحقيقية ، لعلاقة السريالية بالفكر المادى ترجع الى الحلول التي
اقترحها الشعراء السرياليون ازاء تجدد التفكير المادى . ومثل هذه العلاقة
بنيت على أن السريالية ، بكونها امتدادا للدادا ، فهى تمرد طبيعى ضد
معاناة الفرد فى المجتمع .

ولنرجع الى الوراء قليلا ، الى فرنسا فى الأمس القريب - ونقصد
بالأمس اوائل القرن التاسع عشر - نجد أن فنانينا أوشكوا على رفض
عنصر انفعال الفنان ، وذلك بمخالفة اساتذتها الكبار ، قبل بداية الواقعية.
على المناداة بأن التصوير يجب ان يكون من أجل اعادة صناعة التصوير ،
والشعر من أجل الشعر . . بطبيعة الحال مثل هذا الاتجاه ما كان يؤدى
أخيرا الا المناورات مسرحية من أجل تجسيد أنواق ونقله ، ولاستعراضات
فى التنكيك . . فاجادة قيم فن التصوير بمفردها لا تكفى . . فكثيرا
ما نشعر بحاجةنا الى النظر للحياة من خلال منظار لا يعتمد على مدى
ما يحققه من جودة الرؤية ، ولا يهم ان كان فى قدرته ضبط المسافات ،
وعدسته مغبرة . . أى أننا كثيرا ما نشعر بحاجةنا الى انفعال الثائر
الرومانتيكى اللامنضبط .

ثم كانت بداية التعبير عن أشكال جديدة ، حين تزعم المارمية دون
منازع ، التغيير في الشمس . وكانت كلماته التي تتساقط متباعدة ..
مشتتته على صفحاته ، تؤكد في تساقطها ضربات ديوبسي ورامبل على
البيانو .. وتقلصات اصابع رودان في اسطح تماثيله .. هؤلاء ناسوا
عباقرة كأفراد ، ولا ينقصهم دهاء او انفعال ، لكن لاتجاه فني ، يؤخذ
عليهم الكثير . فمثلا نحن وان كنا لا نملك القدرة على نثران سحر للامات
مارمية ، الا اننا لا نشعر معها يفيض وبون دماء الاسبان ولا نحس
الدماء ذاتها ، على كل ، لقد كانت كلها محاولات للوصول الى شاعريه
اللحظة .

لقد كانت الرغبة في التعبير عن الحس المطلق بالانطلاق مع الحياة
والفن هي الغايه . لكن مع مثل هذا المنهج ان لم يكن الفنان عبقريا يضع
ابصر مع الرغبة في التحرر - انه اسجاء يحمل نظرة وجود نوعا ما
المضمون نظر اليه على انه لا أكثر من حس يحقق الشغل الذي لا يحل
تكاملا ما . ومن هذه النزعة ، ولدت التانيريه لتورة في الشكل .
والتحميميه كمحاولة لبناء الشكل من جديد .

ويعد هذا وجدت بذور السرياليه - وباقى ما حولها من نزعات
متعددة - وجدت السرياليه متقبلة كل خطايا الوجود كما هي ، ولل
البشاعة وكل الفوضى ، وكل القذارة التي كثيرا ما لا يكون الانسان مسئولاً
عنها . ويدلت فصاري جهدها لتندفع الى العالم والتاريخ محاوله ان نجد
نقدمها متسما ، ومستخفمة لذلك سيطرتها على جانب شاعري ، وسحر
ميتا فيزيقي غامض تنحدر معاملة الى انفعال ديلاكروا . ومثل هذا الغموض
في الفن يعني قوته - على تقبلنا البديهي . والتلعائي للحياة - اذن يزعت
السريالية من الغموض والتفني بالظلمة ، محاولة ان تشق لها طريقا من
الواقع المرئي الذي حاول أن ينكره المارمية وزملاؤه .

هذه الخطوة بادرت السريالية بأخذها ، وكانت على جانب كبير من
الاهمية بالنسبة لتاريخ الفن ولنا كفتانين تؤمن بالتمرد .. وارتباط
السريالية بعد ذلك بالتفكير المادي كان ضرورة حتمية ، وبمشابه ضمان
وملاذ لها ، حتى تنفذ نفسها من الوقوع في مهاوى الرمزية التي تأتي مع
البحث عن غرابة الشكل أو الكلمة والصوت . نقصد هنا رمزية الايقاع ،
كذلك كي تنفذ نفسها من حماس قوى للفن من أجل الفن . ورغم هذا
الارتباط بالفكر المادي واليساري وجد التعارض بينهما وعدم التوافق التام
لتعارض النظرة السريالية مع نظريات اليسار ، خصوصا بالنسبة لما يمت

لحرية الإرادة والتصميم لدى الفرد • فحرية الإرادة والتصميم أرجعت اليها السريالية تافانيتها •• أرجعتها الى جذور قديمة ، ترتفع وتذهب أبعد من الواقع النسبي والعلاقات الموضوعية • أرجعتها الى سطوة ، وسيطرة الحس الدائمة ، سيطرته على افكر وعلى النظرية ، فتلقائية الرغبة هي كل شيء •

وكان نتيجة هذا أن وجد الفنان الحديث نفسه يغلق في وعاء مع الوجودية التي أتت في أعقاب الشيوعية يبحثها عن الوجود والماهية ، والسريالية باصرارها على التحرر الداخلي •• وهو مع أية حالة وفي أي موضع من الصعب عليه تنظيم تلك الحلفات التي تربطه بالفكر المادي •

٣٢

تم النزواج ظاهريا فقط ، بين الفكر المادي والحركة السريالية • وسرعان ما انضم معظم فنائي وشعراء أوروبا النابيين ، تحت لواء «المانفستو» الذي أصدره اندريه بريتون سنة ١٩٢٤ ، وفيه يحدد الشاعر بريتون ماهية السريالية بالنسبة للفنان كموقف ، وللعمل الفني كنتيجة • كانت صياغته تملك جرأة مخيفة •• وجاء المانفستو كعملية تهجين بين احترام الواقع كقيد ومنهج فكري ، والحنين الملح للحلم كحرية وانطلاق ، انه مزيج غريب من النزعة الماركسية كرهبة في التحرر مع الرومانتيكية السريالية •• ويرر اندريه بريتون كلماته التي تختلف مع الماركسية بما يأتي :

ان الحس يسيطر على الفكرة مهما وعينا أهميتها ، وتروينا في تنفيذها • والحس هنا المقصود منه تلقائية التصرف • والفكرة هي بمعنى التفكير العقلي • وتقدير أهمية وقوة الحس ، يسهل السبيل كي يتم النزواج المباشر بينه وبين رغبة الانسان في المواجهة الصريحة للحياة دون تخطيط ، ودون خوف ، ودون حساب لمواقب أمور • علينا ان نأني نلقى بأنفسنا في خضم الحس لتتم التجربة كاملة • فالحس من جانبه كفيلا بدفعنا الى مسار حركة يملينا علينا • ومن هنا نصبل الى نوع تلقائي من الحركة ، أو الى «الاونوماتيكية» كما اطلق عليها اندريه بريتون ، الذي اصبر على عدم الحساب المنظم المرسوم لتحقيق فكرة •• كما استبعد

أى تنظيم مدير للإرادة ، وذلك رغبة فى المحافظة على ثقافتها • وهذا هو الأمر الذى أنكره كارل ماركس وفردريك إنجلز وبذلا قصارى جهدهما للاعتماد عنه وعلمهم التعرض له ، مما سبب جانبا من النقص فى تطبيق نظريتهما على فلسفة الجمال ، ولهما بعض العثر فأى نظرية ثورية اجتماعية تبني أساسا على وضع القوانين التى تحد نوعا ما من حرية الإرادة الفرد ، وذلك لصالح المجموع ، وحتى تنتظم بمسار لها فى نطاق الحركة العامة للمجتمع ، إذن فأى ثورة اجتماعية تستبعد فكرة إطلاق حرية الفرد وإرادته ، لتطفو دون هدف مسترخية على سطح تيار الأحداث •

وليس معنى هذا ان البناء النظرى للمادية قد أغفل أهمية تدخل عامل « إرادة الفرد » وأثرها على الجانب التاريخى الاجتماعى • فهناك رباط قوى يجمع بين إرادة الفرد وتطور المجتمع • فالدافع الاقتصادى - لسد حاجات الفرد - هو المحرك الرئيسى لديناميكية الحركة لدى الإنسان ، ودفعه للتطور ، وتلك الديناميكية تؤدى بدورها لكل نشاطات الإنسان الفكرية من خلق وإبداع •• إذن فحركة إرادة الفرد هى كل شيء •• وأدى هذا الى ارتباط المادية مع السريالية برباط يحبل الكثير من التناقض •

ومن هنا كان ارتباط اندريه بريتون بالجانب المادى ، ولكنه كان ارتباطا يملك ترجمة لرؤيته هو عن الموضوع ، اذ أغفل اصرار المادية على ان إرادة الفرد ، لا بد أن تتحرك فى اطار المنطق الذى ترسمه لها ، وفى نطاق الحركة الشاملة للمجتمع الذى يبنى أساسا على صراع القيم الهابطة ضد القيم الصاعدة •

هذه الترجمة أو الفهم المبرر للفكر المادى أوقع اندريه بريتون فى خطأ آخر ، اذ كان لابد له من شيء يحدد وينظم « الاوتوماتيكية » هذه أو تلقائيه الحركة فأصر على ما أطلق عليه لفظ « الالهام أو الوازع الغريزى » • ويقصد بالالهام هنا تلك الدوافع التى تحركها الاحتياجات الفسيولوجية •• لكن مثل هذه الدوافع قد تجمع فلا يمكن ضبطها أو الحد منها ، وحينئذ لا سيطرة لإرادة الإنسان المنظمة عليها ، ولا لذلكاته وقوة إدراكه •

ولم يعط اصرار اندريه بريتون على ما أطلق عليه الالهام الغريزى • الدعم الكافى لتكامل النظرية ، لانه « ياوتوماتيكية » هذه - أو تلقائيه الحركة والتصرف التى ينشئ نظريته عليها - مجرد هذا الالهام الغريزى وأبعد

عنه كل قوة وقيمة يمكنه • فمن الصعب مناقشة أو الاعتماد - حتى من خلال الجانب النظري فقط - على قوة غير منظمة • إذن فهو يقودنا ثانية الى وضع يكاد يتشابه في سلبه مع باكورة الرومانتيكية • • إنه مظهر جديد للعزلة والاستكانة التي وعلاها الرواد الأول الرومانتيكيون • سواء كانوا من الالمان أو الانجليز أو الفرنسيين • • إذ كان الاستسلام لاحتلام اليقظة بالنسبة لهم كل شيء : الغاية والوسيلة • •

كان الحلم إذن بالنسبة لاندريه بريتون يمثل اللحظة التي تتم فيها سيطرة الجسد - كاحتياج وغرائز مكبوتة - على العقل كأداة تنفيذ منظمة ، تخضع للمنطق وتملك القيود الاجتماعية • وبالنسبة لبريتون في الحلم فقط تلك القدرة على تحطيم القيود ، وتمزيق الستر ، وتصل الى حانة من الوجود النقي للنصهر ، فيحقق الانسان ذاته كاملة • • وحتى ان وصل الانسان الى مثل هذه الحالة عن طريق الخمر والمخدرات ؛ فهذا امر لا يهم •

وباختصار ، يجب أن يكون الفنان السريالي أثناء ابداعه عاريا أمام وجوده ، يلف وينور وراء ذلك الوجود في دائرة مغلقة • وكل شيء آخر يجب ان يختفى من طريقه وهو في هذه الدائرة حتى يمكنه الاستمساك بوجوده • يا لها من صورة سريالية تبعد كل البعد عن الخضوع لمنطق علمي • • صورة تحدد نقطة الضعف الرئيسية في نظرية بريتون • • إذ هيئات الفنان أن يمسك بوجوده • • وهو في دورانه هذا يدور في الحقيقة حول مركز قد تركزت فيه ذاته •

نرى إذن من كل هذا التسلسل ، نقاط اتصال واضحة بين الوجوديه والسريالية ، فهما تقريبا نتاج عصر واحد وظروف اجتماعية واحدة • • ونستطيع القول ان السريالية هي المائل الشعاعي للفلسفة الوجودية • • وان الخطا الوحيد الذي وقعت فيه السريالية يظهر بوضوح في أنها تنقصها القوة على الارتباط المباشر بالوجود المادي ، وفي نفس الوقت تنقصها القوة على جر نفسها بعيدا عن العوامل التي تترتب على الموقف الايجابي للفكر المادي • وعلى هذا لم يكن هناك بد من أن يترك جانب من فنانين وشعراء أوروبا اندريه بريتون الى الحرب الاهلية الاسبانية ، ثم يتركوه ثانية في بداية الاربعينات للانضمام الى حركات مقاومة النازي كمناضلين ، وكفنانين يساريين سرياليين مفضلين دون تردد أن يواجهوا انفسهم بمواجهتهم اللازمة التي يمر بها المجتمع بأسره •

ومع تلك المبادرة حاج اندريه بريتون وماج • • واتهم رفاقه بتصلبهم

للحركة السريالية ، وأنهم قد باعوا القضية الفنية ، يربطها بالتضام
السياسية وأغلق على نفسه دونهم ، ودون الحياة ، ودون الفن • وهكذا
تحول الشاعر العظيم أندريه بریتون من شاعر كان يملك إيجابية الرفض ••
تحول إلى سلبية الرفض •

هذه المزلة دفعت أراجون أن يقول عنه قبيل وفاته بسنوات : « إن
أندريه بریتون يعيش بيننا وكأنه في منفى » •

٣٣

وبمخالفة بعض الفنانين السرياليين والشيوعيين من ذوى النفوس
المتحررة الثائرة ، فى سمعهم وراء التحرر من قيود القيم ، اتخذت تصرفاتهم
صفة الشذوذ والانحلال الذى يتنافى مع مفهوم الطبقة المتوسطة الاخلاقى ،
أقصده مقاييس العيب والحرام المصطلح عليها ، والتى لا تتعارض مع الموازنة
الواضحة للمجتمع ، تلك الموازنة التى هى دائما سمة الانسان العادى
البسيط الذى ليست له مطالب نفسية معقدة يحددنها القلق والفراغ •

مثل هذه التصرفات الشاذة قد لا يتقبلها فنانون يشعرون بالتزام فى
حياتهم ونى تصرفاتهم وفى أعمالهم •• يحترمون تقاليد مجتمعهم ووجهة
نظر من يحيط بهم ، لانهم يؤمنون أن فى التزامهم هذا احتراماً للانسان
نفسه •

وهكذا بضيق الحدود واختلاط الامور والتماسها على كثير من
الفنانين ، وكرد فعل ضد التيارات الفكرية التى قد تحمل تمردا أو تحررا ،
وجد ثائفة فى أوروبا وبالتبعية فى مصر ، من ينادى بأن الفن للفن ،
وبضرورة تراجع الفنان الى مرصمه ، وبعده عن كل الصراعات ، ليقتصر على
تجويد صناعته فى اطار ادراكه • وكان ان وجد صدى لـ Hermitism
« الانزالية » - كمنهج - ينادى برجوع الفنان الى عزلة يفرضها على نفسه
وباختياره • انها مظهر خادع لرغبة الفنان فى التكامل ضد الضياع فى
مجتمعه وارتباطه بشئ ملموس ، ألا وهو صناعته •

ودائما يظهر مثل هذا الاتجاه فى الازمنة التى ينادى التيار الفكرى
المساند فيها بتوظيف الفن لخدمة السياسة بطريقة سافرة ومباشرة •• أو

يحاول فيها الضغط على الفنان ، حتى يضطر أن يقوم بالعناية لصالح الطبقة الحاكمة . وما تطالب به الهرميتزم هو أن يسجن الفنان في إطار تمليه عليه طبيعة صناعته . وفي سكون العزلة يتجنب كل صدمات المرحلة التاريخية التي يمر بها .

بعبارة صريحة : الانعزالية يعيها كمنهج فني ، أنها تتناقض مع صلاية الفنان ، وتجاهل عناده ، ويحل بدلا عنهما الاحساس بالعشقه المزوجة بالذعر ، ومرجعه خوف الفنان من الجو المحيط به . فيتوقع حاميا نفسه بقشرة سميكة من العزلة . لكن كثيرا ما تسبب له تلك العزلة نوعا من القوضى . فمن المحال أن تصبح حماية الفنان لنفسه من الأحداث ، غايته التي يعمل على استمرارها ، وأحيانا ما ينتج عن عزليه هذه إيمان باللامبالاة في الحياة . وبكلمات أخرى الانعزالية ما هي سوى محاولة لايجاد عالم محايد للفنان . وتمنعه من أن يأخذ موقفا ، أو يلعب دورا على مسرح تطور المجتمع حوله .

إنها بالضبط التابوت الذي يحفظ به جثمان الميت خشية التعرض للجو ، فانفنان في حالة الانعزالية هذه بعيد كل البعد عن أي تفاعل ، الا انفعال يحدده قلق يقود الفنان الى الجانب الراكد غير المؤثر من الحياة .

وهكذا نرى ان النتيجة المتوقعة من تلك العزلة الاختيارية ، لن تكون سوى حالة سيكولوجية مرضية . حالة هلامية ، لزجة يحملها الفنان كعب وهو ماض في ظلمة والى ظلمة ، بينما تضغط عليه دواوما عوامل غامضة تطالبه أن يجد شكلا وكيانا اجتماعيا محددا له .

٣٤

تحدثنا عن انعزال الفنان كمنهج واتجاه . وكنتم لعهدينا ، أقول ان هناك فرقا بين أن يحاصر الفنان فتفرض عليه العزلة ، فعليه أن يتحملها في صبر ، وبين انعزال يقوده هو برادته متفنيا به ومتناسيا حقيقة وظيفته وموقفه . وفي انعزاله هذا يضى انفنان مخبئا نفسه كلية خلف أوام وقدرات خرافية وكأنه أوفوريوس ، قادر بترونياته على التأثير في كل كائن حي . وفي الحقيقة انه يهجم ، ويهزم بكلمات جامدة أو غامضة أو مستهلكة . يعيد صياغتها المرة تلو المرة ، وفي كل مرة تزداد مغراده

٧٠٨

غوضاً ، وتنقص سحرا دون أن يدري ، وكأنه لا أمان له ، أن لم يستتر
خلف ستر كثيفة من اطلاق بخور ، وترنيمات مبهمه .

ونحن كفنائين ، ان عزلنا أنفسنا دون تفكير ، قد نجد أنفسنا ازاء
موقف صعب : لا نستطيع فيه أن نجمع شتات أنفسنا ، بعد أن بعثرتنا
وعصفت بنا أزمات الانطواء . . . وكيف يتأتى لنا ان نعيد صياغة كيائنا
الفنى والنفسى ، أو نهتمى الى طريق ، وقد فقدنا موطئ اقدامنا ، ووحشة
العزلة تأخذ يحناقنا ؟؟ . . . تبعثر وتشتت طاقاتنا على التفكير . . . نصسبح
غائبين عن عصرنا ، لكننا نتوهم حضورنا . . . نتوهم فجرا جديدا . . . نتوهم
ميلادا جديدا . . . نتوهم فقسا جديدا . . . والحقيقة أنه بمنزلتنا لن يمكننا
بتاتا الحصول على شيء من هذا .

اذن فلنتحدث عن العزلة من زاوية أنها مذهب فنى ، نتحدث عنها على
أنها انهيار ثقافى يصاحب فترة سياسية معينة ، مرحلة اضمحلال بالنسبة
لخاصة الخاصة من المفكرين ، فو مجتمع تصبح الغلبة فيه لقوة تركيب
موجة النفاق والتعلق للجماهير .

اذن فعزلة الفنان هنا ليست أكثر أو أقل من احتجاج سلبي - متشاء
نضج ادراك الفنان الفنى والسياسى والاجتماعى - وقوفه صامتا .

لكن ، ما قيمة احتجاج سلبي امام قوة تملك المقدرة على الفرض
والتغيير الرئىثيت ؟ اذن هنا تبرز غربة للفنان الذى يحاول ان يقنع فيها
نفسه ، بعدم جدوى الصراع ، أو التعاون ، أو حتى التأقلم . . . فيفضل
الجانب السهل ، على أنه طريق السلامة ، يفضل ذلك على اقامة صراع
شرس . أنه هروب وهجرة من المجتمع ، لكن من نوع آخر .

ولنقل ، مع سياق حديثنا هذا ، انه من الجانب الآخر ، نجد ان
أى رد فعل من جانب الفنان ضد هذه العزلة ، لا يمكن أن يقام الا على أرضية
صلبة من الايمان ببقيدة ما . . . بموقف وباتجاه ، وأن يكون الفنان مالكا
القدرة على التعبير السليم عن عواطفه بالضبط دون مساومة . وأن تأتى
انتفاضته كاندفاع قوى للاعلان عما يختلج فى أعماقه من أحاسيس . ان
ينصت فقط لما يملية عليه ضميره . . . لكن ان يهمس الفنان ويهمهم ، أو يجيد
ويجوز ما يملية آخرون عليه ، فما هى سوى عيوب مكتسبة فى حياة
الفنان ، أو ترجع الى عادة سيئة اعتاد عليها ، وعلمه أن يتخلص منها .

وانما ضرورة لا مناص ولا خلاص منها ، أن يتحدث جاهرا بما
بحس . . . وإن لم يستطع فليصرح بعجزه . . . هكذا هو الوضوح الوحيد
لموقفه وحياته ولفنه ، الذى يطلب منه ، تأكيداً لموقفه وحياته ، وفنة .

السلطان القادة ، تحمل في طياتها ، كلمات تدور حول التعبيرية . .
 قد تبدو هذه الكلمات غريبة ، لكننا نستبعد دائما في مثل هذه المناقشات
 الاساتذة الكبار الذين يتجاوزون بعقريتهم أية تقنيات ، وان تمعنا
 قليلا في تأملنا للتعبيرية نجد انه دائما يلزمها مناخ سيكولوجي معين وهو
 حالة لا يمكن التفاوض عنها ، هذه الحالة تميز التعبيرية كاتجاه للرؤية
 والتفكير يسرى طالا وجلت ظروف اجتماعية وسياسية معينة ، ويقوده
 مناوون ناقمون على الفترة التاريخية التي تمر بها مجتمعاتهم وعلى سبيل
 المثال : كرد فعل ضد التفكير النازي والفاشي في اوروبا فضجت التعبيرية ،
 بمعنى اصح ، اتضحت معالمها بالصورة المتعارف عليها الآن . وهذا معناه
 انها اتت مع فترة عانى فيها الانسان ، من ألم وعذاب مضن صاحبه كبت
 للحريات . مثل هذه الظروف هي المظهر الذي يصاحب التيار التعبيري
 دائما . فالكبت يصاحبه ، في أغلب الاحيان ، فوضى في العواطف
 والاحاسيس ، وعلم القدرة على السيطرة عليها . هذه الفوضى بدورها تجر
 في اذبالها رغبة في التنفيس عما يسبب من منغصات وازعاج .

ويحقق هذا التنفيس عند التعبير بطريقة عنيفة لا يحددها المنطق او
 النظام ، وباشكال قد تكون ملتوية او مشوهة . وهذا قد لا يتطابق مع
 النظرة الكلاسيكية للفن التي تنادي : بان العمل الفني هو تحقيق للرغبة
 الكامنة في الانسان للدفاع عن الكمال والقوة والصفاء كقيمة مطلقة ،
 وتحقيق النظرة الشاملة للاتزان العام في الوجود ، والفن - بوجه
 عام - صورة من هذا الكمال وهذا لا تزان . لكن التعبيرية تعتمد في المصاف
 الاول على الصدمة ، أي على ما يهز كيان الفنان ، وبالتبعية يهز كيان
 المتلقي ، وقد تحمل تلك الصدمة ضياعا وعنفا ، وغياب عنصر القدرة على
 التنظيم .

اذن فهي ليست التعبير المنظم عن مرارة تجربة عاناها الانسان ،
 تعبيرا يحل فهما منطقيا ، وصياغة هادئة لتلك الصدمة . ان التعبيرية
 تمكس الآلام والمماناة بكل ما تحمله من مؤثرات ، ومضاعفات عاطفية ،
 وتلقى بها مبعثرة ، ومشتتة على سطح اللوحة حاملة كل صراخ الانسان
 اليأس . . ومن هنا نجد أنفسنا نتراجع عن التسليم بها كلية - دون قيد
 او شرط . . وفي الوقت ذاته نتراجع بنفس القوة ، ونفس المقدار عن

التسليم للصياغة المنظمة ، والتعبير المهندم الذى يعكس الطبيعة بطريقة
جامعة ، مثل المدرسة الطبيعية •

وكما ان الفلسفة لا يمكن لها ان تكون علما بمفهوم العلم ... اذن
فالفن فى الوقت ذاته وبهذا المنطق ، لا يمكن له ان يكون علما بخصه .
بمحاكاة الطبيعة فقط ، فهو يبنى أصلا على العلاقة المباشرة للفرد مع
رغباته فى الحياة ، أى هو إعادة تنظيم لعلاقات نحسها فى الوجود ونحولها
الى قيمة ملموسة • ويولد الفن من صدام الانسان بما حوله • اذن فهو
يبنى على شقين ، هما الفنان والحياة ، أو بصورة أخرى على الجانب الذاتى
والجانب الموضوعى ، وان تغلب أحد الشقين وسيطر ، تسقط تلك العلاقة
التي تربطهما ، أو بالأحرى تتولد العلاقة عن احتكاك الشقين ببعضهما •
وهكذا نجد ان التصويرية وفق مظهرها ليست سوى تعبيرا عن الحياة
يحمل شقا واحدا ، أى الجانب الذاتى الذى هو الانسان فقط • مثلما
تحمل المدرسة الطبيعية الشق الآخر الذى هو الطبيعة •

ونجد ان المفهوم الكامل للفن كوحدة علاقات سليمة تجمع عناصر
الصورة وتحمل نظاما قاسما - يغيب لحد كبير فى أعمال الفنانين التعبيريين
وتستثنى هنا الاساتذة الكبار • وكيف لهم تحقيق مثل هذه العلاقات
وشاغلهم الاكبر هو التنفيس عن كل مظاهر الفوضى الناتجة عن المعاناة
وعن أزمة الانسان • ان أعمالهم هى مرآة تحمل نفسية حطمتها الظروف
القاسية ويكاد غبار اليأس أن يغطيها •

ولكننا نكرر القول أنه عند تقنيننا للتعبيرية كتيار ومدرسة فنية
يجب استثناء الاساتذة العظام ، نستبعدهم لانهم كما بقرة يتعلمون مرحلتهم
الزمنية ، وهم يملكون من المواهب والميزات ما يكفى لكى تحصل لوحاتهم
ذلك النظام ، وتلك العلاقات التشكيلية السليمة التي نتحدث عنها ، كما
تحمل كذلك العلاقات التي تنتج عن صدامهم ومواجهتهم الحقيقية للحياة
وللظروف التي حولهم • ومن هؤلاء الفنانين : هيرشتر ، وشميدت روبف .
ومومود ، ونولد • وفي الامكان كذلك اضافة كوكشا •

انتهينا فيما سبق ، الى أن منهجين كالتعبيرية والطبيعية قد يحملان الشقين المتناقضين من الفن والحياة .. وتتمتع للقول : ان هذا هو السبب الذى من أجله نلجأ فى أعمال كثير من التعبيريين والطبيين شيء ينقصهم .. يعجزون عن الانصاح عنه . انه الرغبة التى تنحصر فى حنين الفنان الى الابتداء ، أو الانطلاق من الخط الذى ينطلق منه زميله من المدرسة الأخرى . أى يريد أن يقطع واقعه من نقيضه . وكما قلنا نشعر مع كلتا المدرستين بالنقص .. وأن كليهما فى حاجة الى مقومات المدرسة الأخرى .. نعى املاك نظرة متكاملة عن الحياة .. تلك النظرة التى غالبا ما تبني على القدرة على جمع المتناقضات فى معيد واحد .

وكان صور كل من المدرستين - على طرفى نقيض - تمضى حاملة قلعا ملحا على تقيض مكبوت فى أعماقها ، ولا يمكنها البوح به . فتبدو التعبيرية ، وكان الفنان يجرح أو يمزق ذاته ، عله يشفى نفسه مما يحيط به .. بينما الأخرى - تقصد الطبيعية - تبدو وقد أغلق الفنان على نفسه وأسدل عليها ستارا كثيفا حتى لا تجده ذاته منفذا الى سطح اللوحة ، أثناء نقله الجاف للطبيعة . والامر يتساوى ، فكلا الوضعين لا يمثل الكمال فنشود .

وموجز القول ان كلا من المدرستين ، قد اختصت نفسها بجزء من حقيقة الحقيقة ، لا تكامل فيه ، ولا يحمل صفات الكمال .. وسواء كان ذلك الجزء يرجع الى العالم الباطنى للفنان كما فى التعبيرية ، أو هو تمثيل العالم الظاهرى حوله ، كما فى الطبيعية .. وسين كان مرتبطا بالناحية السيكلولوجية للفنان كما هو فى الحالة الاولى ، أو هو يرجع الى رؤيته الموضوعية للأشياء كما فى الحالة الثانية ، فالامر يتساوى فى كليهما ، ولا يخرج عن كونه تقريراً غير واق .

ويجب ألا ننسى ان المدرسة الطبيعية هى نتاج القيم التى سادت مجتمع الطبقة المتوسطة ، وإن كانت الجانب السئ منها .. كالافتعال . والسطحية ، والزيف . وقد تختفى كلية فى أعمال المدرسة الطبيعية دلائل ما يربط الانسان بعلاقاته الاجتماعية ، أى صراعه الاجتماعى والاقتصادى .

وكاعتداد لاستسلام الطبقة المتوسطة لكثير من القيم ، لاتعتبر الطبيعية عن أى مظهر من مظاهر تمرد الفنان الذى يجب أن يكون .

واطن انه مع مثل هذا البناء والتكوين ، لا تتحقق العلاقة السليمة بين الفنان والحياة والاحداث والأشياء ، ولا تعطى له الفرصة كاملة لتحقيق الاتزان والتكامل مع المجتمع أو في اللوحة •

ولذا يجب ان نعترف ونرجع لصراع المتناقضات قيمته •• سواء كان هذا الصراع يختلج في أعماقنا ، أو يتأكد في مظاهر الحياة حولنا •• وان نرسم ارتباط الانسان بنفسه ، وبما حوله في علاقات سليمة ، دون تقليل لقواه المعنوية والفكرية، أو لقرائنه على قيادة صراعه مزودا بعناده وتمرده الأزل •• بالأحرى نحاول أن نرجع للفن قدرته على الوقوف على أرضيته الاجتماعية •• نرجعه الى واقعيته المتأصلة فيه • لكن ما هي تلك الواقعية المطلوبة ؟ هل هي واقعية الشكل ؟ هل هي واقعية المضمون ؟ لا انها واقعية الصراع •• وواقعية العلاقات •

٣٧

اذن فهي واقعية تعتمد على فهم كامل لديالكتيكية الحياة ، وفهم سليم لصراع المتناقضات فيها ، انها واقعية تبني على الشد والجذب •• وعلى حيوية الفنان : تفاعله ، صراعه وايجابيته تجاه المجتمع حوله •• فاذا به يحقق التكامل في عمله الفني عن طريق تباين وتنوع الخطوط والالوان والدرجات •• واذا بها واقعية تعكس الحياة بكل ما تحمله أبعاد المعنى الشامل للفظ ، دون أن تمت لمضمون أو لشكل مثالي •• أي لا ترتبط بالنظرة المثالية التي لا تلتقي بالا للحججوم الطبيعية والحقيقية للأمور وللأشياء ، رتمحتوى بين شقيها حساً جامدا للحياة كلها •• وهذا ما حاول البناء الفكري لصراع المتناقضات أن يحطمه •

ونحن في استخدامنا للفظ واقعية ، يجب أن نزيل عن الكلمة وتبعد الفهم الخاطيء الذي يحصرها في أنها ليست الا محاولة ترجمة للواقع ، أو نقله ، محاولة تبعدنا عن أي شكل ينتمى الى تمثيل الطبيعة بشكلها المرئي فقط ، كما يجب ألا تربطها بالمدرسة الطبيعية •

كذلك يجب أن نتجنب الوقوع في نفس المهاوى التي وقع فيها الشعاع الفرنسي أراجون ، حين تحمس لما سمي في المدارس الفنية باسم

الواقعية الاشتراكية ، فأوجد لها المبررات . ولايمانه بالفكر اليساري
أراد أن ينفذ مفهومها يدافع مهمل ، ذلك المفهوم قرضه بعض الاشتراكيين
في فترة ما ، فشرحه أراجون متجاوزا في شرحه حدود المعنى الحقيقي
للتسميه . . أي ارتفع بمعناها الى نوايا الفنان التي قد لا تتحقق
في العمل الفني . . وهنا موطن الخطأ . . إذ أسند لها ما ليس بها من
حرارة التجربة ووظيفة الرمز ، كما ربطها بالسريرية .

ان ما نريده هنا ونرمي اليه ، هو واقعية تملك التمثيل الحقيقي
للموقف ، وتتجاوز حدود الشيء المرنى لترتفع به الى المعنى المطلق . . انها
يست واقعية تبرر الرمز والتجريد الذي انحصرت نظرية أراجون فيهما
دون أن يكون هناك وجود لرمز أو تجريد . . ولا ننكر أننا عن طريق
التجريد يمكننا الوصول الى أشكال ، وأنماط انسانية ، لكننا نتحفظ مع
هذا الامر ، لا لأننا نرفض التجريد كقيمة يوجه عام ، بل خشية أن يؤخذ
كلامنا على أنه تسليم بالموافقة على مبدأ افتعال تحوير الواقع الى أشكال
تجريدية . . هذا من ناحية . . كذلك نحن لا نسلم كلية للرمزية ، فالرمز
دائما يعجز عن تمثيل المواطن التمثيل الصحيح ، أو التعبير عنها وهي
في قمة انفعالها . . لكن قد يصبح الانفعال في حد ذاته رمزا . والرمز
دائما يتجسد ، ان كرره الفنان أو فكر فيه مسبقا أثناء الابداع . . وحينذاك
يبدأ الفنان في افتعال لصق عناصر نوحته بعضها ببعض ، لكن هيهات لها
أن تلتئم لافتقادها نزعة التلقائية الفنية للأحاسيس .

وكثيرا ما يتجسد الرمز في حد ذاته فاقدا كل نبض . . يصبح بإسار
دون حس . . ان الرمز والرمزية – كمذهب فني يفتعل – هي نتاج واضح،
ومكتف للثقافة الجوفاء ، أي ثقافة الصالونات ، نقصد الثقافة من أجل
الخدقة . نفع الرمز المفتعل ينتهي كل صراع وحس درامي . وهكذا تنتهي
الرمزية – بهذه الكيفية – تنتهي على وهم اطاره منسوج من أشياء لا يمكن
تحديد معناها أو وصفها . ان الرمزية – بمفهوم أن نرسم للشيء بدلالات
أخرى – هي جزء من منهج الشعر وليست إحدى مقومات العمل التشكيلي .
ولهذا فنحن نتجنب الرمزية بقدر المستطاع في البناء الشكلي للعمل الفني،
حتى ان صادف وكانت فيجب ألا نعطي لها الأهمية . . فقط نرجعها الى
صورها المرتبطة بالعقل الباطن التي تمكننا من استرجاع جذورها التي
ترجع الى واقع عشنه ذات مرة بأعصاب حادة ، ومشوذة . . وحينئذ في
هذه الحالة فالرمزية ليست أنماط ثابتة ، وأشكالاً يتناولها الفنان ، ثم
يتداولها منه غيره . . بل هي حس يفيض مع الواقع المطلق للشيء .
انها الربط الحى لعلاقة الفنان بالحياة وللملاقات في العمل الفني . وهي

لا توحى لنا فقط بشيء أو شكل أو حالة بقدر ما هي انفعال عكسي يصل بنا الى أقصى حس درامي تزول معه كل شوائب الضعف الرومانتيكي والعواطف . وحينئذ فلا يمكن فصلها عن المعنى المطلق لواقع يصبو اليه الفنان دوماً ، ويتجدد بتجدد انفعاله . واقع يملك المقدرة على أن يحرف في أثره ثورة اندفاع دماء الانسان بكامل قوتها وروعها ، وحينئذ ، هل يمكننا أن نميز الرمز من الواقع ؟ ففي الفن ، اذا عبر الواقع عن قيم مطلقة بكل عنفوانه ، فهو رمز ، والرمز هيهات له أن يقول بوضوح ، الا اذا حمل في طياته ارتباطا بواقع الشيء والحياة . وهنا قد تقترب من اراجون في دفاعه عن الواقعية الاشتراكية بكل ما يحملها من رمز وتجريد وأن كنا لا نتطابق مع فكره تماما .

ان ما نصبو اليه في الواقعية هو الصديق ، الذي يرتفع بتلقائية الى حرارة الانفعال ، مما يجعلها تقترب من الرمز .

٣٨

وبهذا التفكير يستطيع الفنان ان يحمي نفسه من متاهات ميتافيزيقية، مع الفكر المثالي ، واضافات أحلام قد يتخبط فيها مع السروالية . . كما ينفذه من علم التحديد ، وعمم وضوح الفكر ، التي قد تسببها الدوافع السيكلولوجية لدى الفنان التعبيري . ولكي نضع النقاط فوق الحروف ، موضحين بالضبط ما ترمي اليه ، نقول : ان أى منهج يكون فى استطاعته إثراء علاقات أجزاء العمل الفنى ووحداها - فى القرن العشرين - لابه له أن ينسج جزء كبير منه من التصور المادى للأشياء والعلاقات . . كما أن هذا الموقف يزود المرء بنظرة شمولية لمجموع علاقات الفرد بالمجتمع والتاريخ والحياة ، وتحديد إطاره من خلال منطق وضعى . . وحتى ان القى الفنان فيما بعد بالماركسية كافرا ، وارتد الى المثالية ، سيمثل هنا القلب ملازما له ، وكأنه اضبط عليه . هذه هى القيمة الحقيقية للديكتيك المادى : أن يعطى لنا النظرة الشمولية للحياة فى تكاملها ، والانسان فى تماسكه كجزء من الواقع دون الضياع فى أبعاد ميتافيزيقية .

ودائما ما يرجع قصور الفنان ، وعجزه عن اعطائنا أعمالا تامة وثقبة ، الى تفسخه وتفككه ، وتحلله فى أعماقه . حتى ان تظاهر بعكس هذا

هو يخدع نفسه . ومثل هذا التفسخ الباطني ، دائما ما يدفع الفنان الى احد جانبيه تبني عليهما مما تكامل شخصيته ، فهو إما ان يميل الى نطاق قدراته العقلية وتكون النتيجة جمودا وحذلقة ، أو يعمل بوارع من حسه ومشاعره فقط ، وبهذا تكون فوضى اللامنطق وعشوائية التعبير . والنتيجة بوجه عام ، هي قصور وعدم تكامل في إنتاجه الفكري والحسي ، وبالتبعية إنتاجه الفني . ومع مثل هذا الخلل ، لا يتحقق ارتباط للفنان بالحياة ، أو بالفن ، أو بالمجتمع . . ويفقد ثقته بنفسه .

والأخرى ان يتخذ الفنان موقفه على تقيض هذا ، فيتقدم محصنا بصلاية الرؤية وتكامل البناء ، وبلا تعبط أو شسك في ثقته بنفسه ، وذلك حتى لا يفقد العمل الفني حيويته وشاعريته . . وعينا نحصل على تلك الشاعرية في العمل الفني - التي كثيرا ما تحدثنا عنها - دون تماسك الفنان ووضوحه في عمله وفي حياته . وحتى مع تدفق العمل الفني بالانفعال وثورة الفرائز ، فهو رخوا بلا صلاية ان لم يدعم هذا الانفعال بتفكير عقلي سليم ، ودون وضع لاعتبارات الصراع المادية سنقع ثانية في شرك خطأ جسيم . . وقد حذرنا من ذلك تجارب السرياليين التي تذكرنا بأن التعبير عن الفريزة ينادي بوضوح الفكرة والبناء السليم كي يتمان جموحها الغامض ، وأن الإلهام والحس يتطلبان الوعي الذي يملك المنطق . . والاعمال الفنية التي بقت مستقرة وخلدة من المدرسة السريالية هي التي تملك كلا الجانبين اللذين تحدثنا عنهما .

وأي جانب من الاثنين ، يجب ألا يضحى به في سبيل الآخر . . اذ ان الفصل ، أو التقسيم كليل في حد ذاته ان يقضى ، أو يقتطع من سلامة العمل الفني أهم عناصره ومقوماته الحية .

ان الانسان أو الفنان الذي تتطلع اليه ، وهو الذي نتحدث عنه هنا ، يتكون من ثلاثة اضلاع متساوية : العقل . . والفريزة . . والارادة . . هذه هي مقوماته حتى يستقيم شيء كامل قواه ، ويكون في استطاعته ابداع وايمان عمل فني متكامل وسليم . . ودائما نتذكر حاجتنا لمثل هذا الفنان ان تحدثنا عن الموقف الايجابي بالنسبة للحياة . . وأي محاولة لتقسيم ، أو لتفكيك تلك الاضلاع الثلاثة ، أو الابعاد بينها ، كافية كي ينتهي الامر الى زيف ، أو عبث فني . . زيف يملك السفسطة أو الحذلقة أو الجمود ، أو عشوائية الصراع غير المنظم . . والفصل بين ابعاد شخصية الفنان يؤدي حتما الى خطايا الثقافة الجوفاء التي لا داعي لها .

وكى ترجع ثانية للانسان - نقصد هنا الفنان - شموخه واندفاعاته الصريحة اى ترجع له ايجاييته ، علينا أولا ان نبعده عن كل ما يقتطعه من ارتباطه الكامل بمجتمعه ٠٠ نبعده عن كل ما يعمل على تفكيك مقومات شخصيته ٠٠ فاولا وآخرا ، وقبل كل شيء ، يجب ان يحصل الفنان على تماسكه الداخلى ، وتماسكه مع مجتمعه فى وحدة واحدة ، وبعدئذ لا خوف عليه ٠ ان الخطورة تكمن فى احساسه بكيانه ممزقا ٠٠ أو بكيانه مفصولا عن حوله ٠ وعلى هذا فالمنهج السليم للتفكير المدعم برؤية مادية ، هو الذى يصوغ لنا الفنان الواقعى بمعناه الشامل الاصيل ، وهو الذى يصبغ لنا العمل الفنى، بتلك الصبغة الواقعية التى نعنيها، مهما كانت نوعية الاشياء التى يمثلها ويعبر عنها ٠ وبعبارة اخرى نقول ان كيان الفنان الفكرى ومنهجه فى الحياة هو الذى يحدد لنا نوعية انتاجه الفنى ٠

٣٩

التفكير الواقعى السليم ، يجعلنا مع تلمسنا موطئ اقدامنا ، لا نخشى تمعرا ، أو احجاما ، كما يجعلنا نتمرد على الاستكانة فى ظل الميتافيزيقية ٠ فالمنهج المثالى الآن - فى النصف الثانى من القرن العشرين - اصبح لا يستقيم له تطبيقا الا اذا كان حجر الزاوية فى بنائه ماديا بطريقة ما ٠٠ واردة التصميم لا تكتمل ٠٠ والدورة على اتخاذ قرار حاسم ، أو اختيار سليم ، لا يتأتى الا اذا وعى الانسان جيدا - بطريقة مادية - صلابة الارض التى تحت قدميه وابعاد وحدود طاقته وامكانياته كائنات وكبيئة وكظروف ٠

وبما ان اتخاذ القرار رهين بالقدرة على الاختيار التى ينبع عن وعى وبصورة فكرية صائبة ، اذن لموقف الفنان ، ان دعمه الفهم الصائب تجاه قضايا الاجتماعية ، يحدد مقوماته الفنية السليمة ٠

ومثل هذا الاختيار الواعى لموقف الفنان من الحياة ، كقيل فى حد ذاته كى يحدد فضجه الفكرى والفنى ٠٠ وبالتبعية يجعله يفرض قراره الحاسم ضد كل حذقة وافتعال كاذب للشعاع والاحاسيس ٠٠ وضد عنف ثورة العواطف التى لا تحلها سيطرة منطق عقلانى ٠٠ وضد

الغوص في أعماق المثالية التي لا قرار لها .. كذلك ضد أي قالب فكري
أو فني جامد ثابت .

يأتي القرار إذن بناء على الاختيار الواعي ، والاصرار على الاختيار
السليم يملك قدر من الإبداع الفني.. وفي القرن العشرين من النادر أن
نجد فناناً أصيلاً دون أن يكون مناضلاً بطريقة أو بأخرى . وفي نفس
الوقت فإنه يتخذ دائماً الجانب الصعب من الصراع ومن الحياة . وادراك
الفنان لإبعاد هذا الصراع في مقدوره أن يبعد عنه سهولة التكرار الاعلى
لأنماط معينة ، دون ادراك .. كما أنه يبعد عنه تخبطه وتردده بين
تجارب ومحاولات شكلية لا ترتبط بالجانب الموضوعي ، ولا بموقفه الانساني
والاجتماعي ، أي لا ترتبط بواقع حياته ، فمثل هذه التجارب قد تستنفذ
منه الحياة كلها دون أن يقول شيئاً .

ومن أهم مشاكل الفن الحديث الرئيسية الوقوع في مهاري حرفة
التكنيك ، والتخبط في تجارب شكلية لا هدف منها سوى استمراضات
لا طائل من وراءها اللهم الا أنها قد تستنفذ فناناً غير واثق من نفسه أو
من منهجه . وكما تزدى تلك المشاكل الى فوضى وبلبلة الفنان الحديث ، فهي
توقع الجمهور كذلك في لبس وتشتيت ذهني .

وجدير بنا ألا نثنى على الغموض والمثوانية ، فالفن الحديث الاصيل
يرى من كل ذلك . ويكاسو حين قال : « .. يجب ألا نبحث بل يجب
أن نجد » ، فإن نجد هنا ، ليست كما فهمها البعض خطأ ، بمعنى أن
نلتقي بمحض الصدفة . بل المعنى الحقيقي الذي قصده الفنان ، هو
وضوح ما نمنيه ونريد إبرازه في يسر لأنه جزء من الحياة موجود بين
أيدينا وتحت أقدامنا ، وهو كالقرار الأخير بعد اختيار واع للطريق
وللمنهج وللموقف . وحينئذ فلا وجود لمشاكل فنية تستنفذ
الطاقة دون طائل . فاهتدأنا الى هذا الاختيار قد حدد كل شيء ، ولم
يعد يتبقى سوى أن نوضح هذا الاختيار ونبرزه في عمل فني .. هنا
تبرز قيمة الفن الكبيرة والحقيقية .. لا كوسيلة ، بل كنتيجة وكفاية
وكهدف .

وهكذا نجد أن الشك والتوجس والحيرة والغموض ، أو عدم التحديد
قد استبعدت ، وإن كل تجربة لا تتحدد لها معالم انسانية وفكرية واضحة
تستبعد كذلك .. كما يجب أن تستبعد تلك المحاولات الفنية التي لا يخرج
فحواها عن تجارب شخصية للفنان في الاسلوب والشكل . نقصد تلك
المحاولات التي تحمل فقط مقومات خاصة جداً لامكانيات الصنعة أو نقل

الطبيعة ، دون ان تمكس الجانب الموضوعي والذاتي كقضية وكمشكل .
وكما ان الفن ذاتي وموضوعي في آن واحد ، كذلك هو مادي ومثالي .
وليس الفن تساؤلا عن قضايا فكرية لا وجود لها ، كالفلسفة المثالية تبني
نفسها على التساؤلات ، بقدر ما هو قضايا تصالج الإجابة على غموض
الحياة ، تعالجها في أشكال ملموسة ومحددة . . انه قرار عنيف ، انه ارادة
التصميم . . انه بالضبط كالحاتم الشمعي في القرون الوسطى . .
يسقط بعنف على صحيفة اتهام أو اعدام . . صحيفة اتهام للعصر الذي
يعيشه الفنان متمردا على كل عفته ومخازيه وعيوبه . ولا وجود - في فن
أصيل - لعبت أو لهو أو تسلية ، أو لا مبالاة ، أو موقف باحت غامض أو
انتهازية أو استسلام . . وكل تذبذب أو تردد يجب أن يستبعد قبل أن
يتخذ الفنان قرار اختياره . فالحياة ليست موجة ، نستسلم لها بين علو
وانخفاض كما لو كنا نفاية القيت في لجة اليم .

ان الخوف من الاختيار ، وعدم القدرة على مواجهة الطريق ، أو الاخذ
بزماء الموثق ، والتردد في أن يطرق الفنان رأس المشكلة بتلقائية وعفوية ،
يجعلنا ننساق الى فن معتم خامد لا اشتغال فيه لجنوة الحياة . .

٤٠

... راحيا لا تطول مدة التردد والقلق بالفنان . . تأتي الاحداث
جارفة ، فلا تترك له وقتا للحفاظ . . تضغ جدا لخوفه من الاختيار واتخاذ
القرار . . ويجد الأمر من القاء نفسه في خضم الانفعال بالحدث «
ليعيش الانفعال كاملا ، وهذا ما حدث مع بيكاسو حين رسم
« الجورينكا » .

يرتكز الاختيار أو القرار الفنى سبق وتحدثنا عنه ، على الوضوح :
وضوح الحدث . . ووضوح الصراع . . ووضوح الفاية . . كما ينبع عن
أصرار الفنان على الرفض الكامل لكل ما يتعارض مع الموقف الذي يتخذه ،
وقد اتخذ جانب المقاومة وعدم الاستسلام لعقبات تحشد لتمنع تحقيق
الانفعال الكامل بالحياة ، أو الوصول الى مكان تحت الشمس لابتسامة كل
طفل . تلك العقبات قد تحجب الرؤية الفنية الواضحة ، أو تجعل الحقيقة

العارية تتأرجح أبعد من متناول يد الفنان .. أو تخلق أجواء من منفضات ومضايقات كاثية كى تقلب حياته رأسا على عقب . وفي مثل هذا الجو المسحون ترتع الرغبات محدومة ، او مكبوتة تبحر عن متنفس ، ونسج خيوط الردى الاسطوري متينة . فالأسطورة بأنواعها التقليدية والمستحدثة ليست سوى المتنفس الذى اعتاد الانسان عن طريقه خلق وجوده حتى لكل رغباته المكبوتة تخلصا من عجزه .. وهروبا من ضيقه الناتج عن رغبة فى اتخاذ الموقف الذى لا يستطيعه . وهكذا يتضح لنا المفزى .. وبناء على هذا تنتج الواقعية ، كما نعتيها ، عن فهم عميق ، وموقف سليم .. وهى كميبدأ ، وكمنهج . وكعقيدة ، وكاتجاه ، قادرة على حرق كافة الأكاذيب ؛ حرقها على مشبع الفهم الواقعي بحركة الحياصة ، وتطورها نتيجة دوافع التلاحن والصراع بين كل القوى التى تؤثر فى هذا العالم ..

ومن هذا الموقف كمنطلق ، وبناء على شعور بالحرة الحقيقية ، وبعد اختفاء كل الشكوك المعنوية ، وكتم آخر انفاس الاشباح الوهمية التى لا وجود لها ، يجد الفنان لنفسه سبيل الخلاص ، ويتخذ طريقه الحقيقى دون معاناة ، او تذبذب أو شك .

ولقد أكدت التجربة الحضارية للنصف الثانى من القرن العشرين أهمية ضرورة مثل هذا الفهم والاختيار . فمع التقدم المطرد للتكنيك الآلى ، لم تعد للكلمات الطنانة ، مثل الوطنية والتضامنية والفساد والبطولة ، ذلك الاطار الرومانتيكى الذى كان يضمن الاحساس الكامل بملولها ، ذلك الاحساس الذى كان كافيا لدفع الأبداع الفنى . اذ لا وجود لمثل هذا الاحساس بين العقول الالكترونية والآلات الحاسبة وأبحاث الفضاء ، ومشاكل الحياة فى المدنية الحديثة ، وكلها أشياء قضت على أهمية رد الفعل المباشر للفرد ، ووضعت فى الصدارة التفكير العقل المبني على الوعى والافزان ، والعق .

ومع الظروف التى نمر بها يرزت ثلاثة حدود فقط تحدد للفنان - فى هذه المنطقة - ما يبدع من فكر وفن .. أولا : فهنا العميق لظروف وطبيعة المجتمع الذى نعيشه الآن فى هذا الجزء من العالم . والحد الثانى : مكاننا كبنية وكأمة بالنسبة للتقدم الآلى والصراع العالمى بين قطبين كبيرين كالاتحاد السوفييتى وأمريكا .. فحياتنا تتوقف على مدى ما نكتنزه من ايجابية وفاعلية وسط هذا الصراع .. ثالثا وأخيرا : ان أى فعل يأتية الفرد ، يتضاهل الآن - مهما عظم - بجانب جندى جريح كسر ذراعه ، جندى ملك الشجاعة والاضباط كى يتعامل مع آلات غاية فى التعقيد :

وهو في خط النار... فالحرب لم تعد قوة عضلات ، ولا لمان سلاح في أيدي
فرسان... ان الحرب يحدد مسارها الآن طبيعة الصراع القائم بين القوتين
العظميين في العالم ، ومدى سيطرة القوى المتحاربة على الآلة... ولنا بعد
ذلك ان نتساءل عن دور الفنان البسيط ازاء التكنولوجيا التي لا تملكها
دولته ، او تملكها لتستغفمها في التدمير والتخريب .

ومع عدم الاتجاهات الفنية التي تعرضنا لها فيما سبق ، والتي ساندت
في النصف الاول من هذا القرن ، اعتقدنا معها الخوف الذي ينتج عن فهم
الفنان السليم لظروف مجتمعه وأصراره على الارتباط الكامل به ، وانتقدت
كذلك الوضوح الذي يحصل عليه الفنان بعد القضاء في أعماقه على آخر
بقايا الخوف والشك والتردد : الخوف من الاختيار ، ومن مواجهة قدره
بشجاعة وعناد . كل هذه المذاهب التي سبق وتعرضنا لها وجدت نتيجة
لمشاكل اجتماعية تتفاعل وتثار ، ويبدو ألا نهاية لها ولا تمهيد لحل
او حتى لمواجهة صريحة مع أسس هذه المشاكل . كلها أتت في أعقاب أو
مهدت لثورات مجبضة أو محبطة تحددها سلبية الرومانتيكية ، وينقصها
لوقف الراقي الذي يرجع للرومانتيكية ايجابيتها ، والكفيل بأن يجعل
الفنان يطرق رأس المشكلة دون خوف أو تردد... يفعل ويفعل معه
غيره... كل هذه المدارس كانت عظيمة في حد ذاتها... أدت دورها في
تطور أشكال الفن ، لكنها لم تؤد وظيفة الفن كاملة ، بوصفه حدثا يتدخل
في حياة الناس الاجتماعية ويعمل على التطور ، لم تفرض الحل السليم ،
ولم تمش التجربة كاملة دون خجل أو حذر...

لكن بيكاسو بتحركه أمام ضرب قرية أسبانية صغيرة آمنة
بالقنابل ورسمه لوحة منفعلا ازاء هذه المأساة كان علامة يجب التوقف
عندها طويلا ، إذ حدد للفنان في القرن العشرين ايجابية واقعية الموقف
والتعبير... وكأنه كان على موعد مع القدر... ان « الجورينكا » لا يمكن
ادراجها تحت مذهب فني معين... لكنهما كانت كافية لتغيير الكثير من
مفهوم الفن الحديث... ففيها لا وجود للمذهب فني يجحد الفنان ، ولا لخلقة
فكرية ولا لتردد أو ريبة أو شك ، انها الموقف الواقعي الحاد الناتج عن
قرار حاسم ، وعن حرية وثقافة... ان عنف المبادرة التي اتخذها بيكاسو
تجاه مأساة هزته ، لا يمكن ادراجها تحت مذهب فني معين... وبهذا العنف
في المبادرة وضع النقاط فوق الحروف بالنسبة لموقف الفنان... ووضع

ابجدية جديدة للفن .. هذه الصورة لا يمكن ادراجها تحت مذهب فنى معين - كما قلت - لكنها وضعت مفهوما جديدا للمنهج الواقعي كتمرد ، ورد فعل . فالناساة وييكاسو ، أصبحا كيافا واحدا ، يحترق مجسدا فى أشكال وخطوط على سطح اللوحة .

ليس لنا ان تدين رسم حدث اجتماعى أو تاريخى ، لكننا ندينه بشدة اذا رسم بطريقة فاترة أو مفتعلة ، فاذا به كائن غريب لا يرتبط بواقع الحدث نفسه .. وكما لو كان قد رسم حسب مواصفات موضوعه وطبقا لتعليمات صادرة من مصادر أخرى . فليس المهم رسم الحدث الذى يمر به المجتمع ، بقدر ما يهم الانفعال به ، وموقف الفنان ازاءه .. مثل هذا الانفعال هو الذى يجعلنا نقول كل شيء .. ونحدد كل شيء .. ونملك القدرة على سهولة التعبير وصلاسته ، بدلا من محاولة الترجمة السطحية لمظاهر الحدث .. ترجمة تمر ولا يشعر بها أحد لأننا نفتعل صورا واعمالا، وكأننا نخشى ان يحاسبنا عليها أحد ، أو نخاف ان نهم بالتقصير . والامر ليس بهذه السذاجة ، فالبلد بلدنا قبل كل شيء ، وموقفنا نحن كمجتمع هو الذى يحدد مصير الوطن .

يجب ان نعترف أن كثيرا من الاعمال التى تنتج بسرعة مع المناسبات سواء كانت سعيدة أو حزينة ، لا تخدم شيئا .. وبلا فاعلية على الاطلاق .. إلا أننا لو حاسبنا أنفسنا بروية وصدق ، قد نفعل شيئا ذا قيمة ، ونؤدى دورا ، بدلا من ان يضاف الى عبء اللجنة التى يمر بها الوطن عبء فن سىء .

.. لكن أن تقام اجتماعات لمناقشة دور الفن التشكيلي ازاء حدث ما ، ثم تفرض الاجتماعات لتقدم أعمالا دون أى مستوى ، فلن تكون لنحل هذه التصرفات أية أهمية ، وسيتخذ الفن مساره بعيدا عن كل ذلك .. ان الوجدان الوطنى ينتظر بشا فقط ممن يعيش عمره بصدق ، وينتمى الى حرارة الانفعال بالفترة الزمنية التى يمر بها المجتمع .

٠٠ لم يطالب بيكاسو بالذهاب الى أشلاء قرية الجورينكا ليشاهد آثارها ٠٠ يتفعل ثم يتخذ قرارا ميمونا بالبداية في الرسم ٠٠ فالأمر قبل كل شيء قضية فكرية تتعدى رؤية حطام وآثار تخريب على أرض جرداء ٠ بسرعان ما وعى بيكاسو بحسه صراعا لا زال العالم يعاني منه حتى الآن ، إذ رأى كلا المعسكرين يجرب أسلحة جديدة ، على حساب الفلاح الاسباني البسيط ، متخذين من الحرب الأهلية الاسبانية حقل تجارب ، هذا وعاه بيكاسو ورسمه في الجورينكا ٠

ويتضح مع عمل فني يفرض بالصدق سيطرة الفنان على عواطف وأحاسيس المتلقي ٠ ومع حبكة الصياغة ، وسيطرة الفنان على زمام نفسه وعلى زمام الموقف ، يصبح الفن أداة طيعة في يده ٠ إذ يقطع نفسه عن كل تردد وتأخر ، وينقى عواطفه من كل شائبة ، ويصبح الشجن الذي لا لزوم له ضرورة حتمية ، معنى هذا أن قوة الدافع لدى الفنان يجب أن تكون لها الصدارة ٠ ويتضح مع كل خط ، وكل مساحة لون ، في لوحة كالجورينكا ، الالحاق على اتخاذ موقف ، ولا أحد في مقدوره أن يحدد مدى الإرادة التي قادت ووجهت مثل هذه الأشكال والشخص المرسوم حتى عبرت عن الصراع الدرامي الذي استطاع بيكاسو أن يحققه ٠

وينجح بيكاسو في هذا المسار ضمن لكل النزعات الحديثة الانسانية مستقبلا ، وسهل لها وسيلة لتحقيق ايجابية التعبير ، بل وحدد مفهوما جديدا للواقعية ، أصبح فيما بعد قدر ومصير حياته الفنية وحياة غيره ، فعل هذا دون استئذان أو خوف ، أو تردد ٠٠ كل هذا يتضح في الجورينكا ، كما يتضح كذلك أن كل استعراض أو تجديد في الصنعة لا داعي له قد استبعد ٠ فمن مشاكل الاعتماد على التكنيك أن الصنعة ان طفت تشد انتباهنا عما يرمى اليه الفنان من مضمون كالتحذير والمطالبة بدور خطر محيط مثلا ، وهذا ما رمى اليه أصلا بيكاسو ٠ ففي هذه الصورة لا وجود لاختلاط أو لبس ، بالنسبة للعواطف والاحاسيس بعضها لبعض ٠ وليس هناك ذلك الحذر الذي يحيط بالفنان خشية ان يخفق فيما يصبو اليه ٠٠ أن بيكاسو في هذه الصورة يدفع يده ولا ينلمس

موضعها ٠٠ غمى تتحرك وفق انفعاله وما يعيه من خبرات ، دون محاولة اتخاذ السبيل الذى طرقه مرارا أو الذى طرقه قبله آخرون • حقيقة الامر أن بيكاسو ترك نفسه تجول فى عالم لم يطرقه أحد ، عالم لا تتحكم فيه خبرات الصنعة بقدر ما هو يتحكم فى خبرات الصنعة ، يستخدمها فى التعبير عن موقف السيادة فيه لانفعاله بمأساة تمس شعبه وذويه ٠٠ واستطاع بهذا أن يكتف ويركز الحقيقة الموضوعية مع مشاعره ، ثم يحولها الى ألوان وخطوط مختزلة تملك عنف سقوط الصاعقة • فقط ترك للاحتراق فى أعماقه السبيل كى يصل الينا ٠٠ وهكذا لم يدع بيكاسو الفرصة لاتهام بتقصير أو غموض أو ابهام ٠٠ حتى تعب ، وحزنه ، وآلامه ، استبعدنا ولم يرغب فى اضافتها مع انفعاله فى عمل كهذا ٠٠ لقد اراد ان يبلغنا احتجاجه ، دون النواء أو جنوح للنوازع التى ترجع أولا وأخيرا الى مزاجه الشخصى ومزاجه الذاتية •

وهكذا رأينا أنفسنا أمام عمل درامى عظيم ، عمل لا تنقصه الموضوعية ، كما لا تنقصه واقعية الموقف وإيجابيته ٠٠ هذا ما نحاول توضيحه بكلماتنا هذه ، أو بعبارة أصرح نقول : ان يضع الفنان يده على أسس وجذور المشكلة – يتجدها متخذاً قراره واضحا وتقيا – أهم له من انتظار مهرجانات وترتيبات وغرائب تنقله الى أشلاء معركة • فمشاهدة شيء تختلف عن التأثير به ، ان القضية هنا قضية الانفعال وليست قضية المشاهدة ، فلا الوقت يسمح ، ولا الفهم الحديث للمضمون الفنى • ولا داعى على الإطلاق لمظاهرات عفا عليها الزمن •

٤٢

تأثم لحظات ، لا يملك المرء فيها ردا على محدثه ٠٠ قال رسام : كنت من أوائل الذين رسموا المعركة ، وانفعلوا بهذا الحدث العظيم ، لكن بالتأكيد بعد زيارتي لجبهة القتال ، ستتغير وجهة نظري ، وسيكرمني الله بانجاز أعمال مجيدة ٠٠ وصمت أنا ، وتردد فى نفسى تساؤل ٠٠ هل تستطيع معركة أو تجربة تخاض أن تحول انسانا كاذبا يعيش على الرباء والنفاق ؟ تحوله الى انسان حق صادق مع نفسه ومع الآخرين ؟ • هل

١٢٤

تستطيع معركة ان تحول تاجرا يعيش على الجوانب المتعقبة في المجتمع ، فتجمله فنانا يضحي من أجل مبدأ وعقيدة .. وهل يمكن أن تغير زيارة الجبهة ، ورؤية أشلاء الدبابات محترقة ومتقوية وغائرة في الرمال ، مفاهيم الناس التي لم تستطع تتابع الأحداث تغيير موقفهم ؟ .. هل زيارة مكان المعركة هي فقط القدرة على تغيير تفكير الانسان بالنسبة لقضية معقدة وقاسية يرتبط بها مصير وحياة ووجود شعوب وحضارات وقيم في هذه المنطقة ؟ .. قضية عليها كذلك سيتوقف صراع الكتل الاقتصادية في العالم لسنوات عدة ؟ ..

ان فنانا دون موقف محدد وواضح لا فائدة ترجى من ذهابه الى أرض القتال . فهو أصلا لا يجد القدرة على اعطائنا شيئا . ومن هنا تبرز قيمة عمل كالجورينكا ، أتى بعد انفعال حاد ، وإصرار صارم ، وموقف مؤكد ، إزاء تيار فاشي تخريبي لم يرض عنه بيكاسو .

ولنرجع الى سنة ١٩٣٧ ، وإسبانيا كلها تيلو كاتون من نار ، حدث ان ضربت طائرات اجنبية قرية صغيرة تسمى جورينكا بالقنابل حتى تحولت الى رماد .. وطبيعي أن مثل هذا الحدث هو عمل وحشي لا يمكن أن يمرره ضمير فنان يملك الحس الكامل بالحياة ، فكان أن خرج رسام إسباني عن حدود مرسمه في باريس . وعلى أحد جدران معرض دولي ، قال كلمته ، لكل الأحرار المناضلين ضد أية قوة تسيطر بلا قانون يردعها .. لم يخرج مضمون هذه الكلمة التي رسمها بيكاسو عن القول « بأن العمل الذي يملك الشراسة والحيوانية ، لا يمكن تحطيمه الا بموقف مضاد له ، بنفس الشراسة والحيوانية » .

فوسط لهيب جدران تحترق ، يتشبث القتلى بالسكنى التي طعنوا بها حصان الأكاذيب .. والنسوة يسيطر عليهن الغضب ، فيصرخن ويقاومن باستماتة ، ذلك الحيوان الأصم الثقيل الذي لا حراك فيه . ولا مكان مع مثل هذا التعبير للبكاء ولا لليأس ، ولا للخوف .

هذه هي الجورينكا التي أرجعت للتصوير حيويته وإيجابيته .. فبناؤها الفني أتى واضحا ومؤكدا ، وفي نفس الوقت يجبر المشاهد على الانطلاق بإحساسه الى أبعاد من حدود إطار اللوحة .. انه عمل بلا حدود وبلا خضوع لحرفية الصنعة ، رغم تميزه بالبناء المحكم .

فيتأكد بيكاسو على مضمون إنساني ينبع من وعي سياسي ، أعطى لمبادرته انفعالا حيا ، وأنفذ صياغة اللوحة من الوقوع في مهوى الجمود

والتقسيمات الفنية • وإذا بنا أمام أشياء مرسومة تكاد تصل الى براعة الطفولة ، تبدو في مصباح وثور وحصان ، انها أشياء أبسط من أن تحمل اية رمزية •• ولأن انفعال الفنان في حد ذاته كان عميقا ، وتعبيره عنها بسيطا •• فاذ بها تصبح تعبيرا مجسما عن مضامين كبيرة ، انها تربط المشاهد تلقائيا بانفعال الفنان حين رسمها •• تنقله وتضعه على حدود موقف فضائي واصرار مشوب بفزع •

وحينما تجربنا لوحة على تغطي الشيء المرسوم ، لتربط ذهننا بمضمون اراد الفنان أن يوصله اليها •• حينئذ نشعر مع الأشياء المرسومة بماطقة الفنان التي وصلت لأقصى حدود التوتر وهي ترسم اللوحة ، وحقت ذلك النقاء الذي يتعدى حتى تركيبة الشعر الكيميائية • وفي هذه الحالة فاللوحة هي صرخة الفنان نفسه وهي موقفه ، وهي انفعاله وهي إيمانه •

وهكذا عاشت الجورينكا كأول عمل فضائي يحمل مفهوما سياسيا في القرن العشرين ، بالضبط كما حملت الأعمال الخالدة فيما سبق مضمونا دينيا ، حملت الجورينكا ذلك المضمون السياسي الذي هو في حد ذاته مضمون اجتماعي وانساني لا يرتبط بزمان أو مكان •

٤٣

••• وفي اوائل الأربعينات ، حين اشترك فنانون ايطاليا ومثقفوها في تحرير بلادهم شبرا شبرا ، حدث أن أطلق الرسام اينو مورلوتي على الجورينكا (صورة العصر) ، وسرعان ما أصبحت رمزا لموقفهم الوطني ونضالهم الفكري ••

واليوم بعد مرور أكثر من ثلاثين عاما ، وفي منطقة الشرق الأوسط ، أشعر بصورة الجورينكا قريبة منى ، ولا أجد لها بديلا في الظروف التي نمر بها •

نحن مهددون بمن يتسابقون ليكون لهم قصب السبق في افتعال الانفعال والتعبير ، ثم يفرون الحقل الفني بأعمال عن النضال واهمية انتصار ٦ أكتوبر بصرف النظر عن مستوى العمل الذي يقدمونه •

١٢٦

١٢٦

ووسط هذا الضجيج الفنى - الذى يصم الآذان بالكذب - هل فى
مقدور أحد الانصات الى صوت حق ؟ ..

يجب أن نؤمن نحن الفنانين بحتمية وجودنا فى مجتمع كتب عليه
القتال .. وبما أننا رجال ولسنا أطفالا ، فعلىنا أن ندفع بشئ .. ومامتنا
قد رأينا أعمال غيرنا إبان نضالهم ، فمن الأحرى أن نهمس لأنفسنا بهذا
السؤال : ما قيمة طوفان من أعمال لا وزن لها ؟؟

أحيانا أشعر بيباس وأنا أتحدث عن ضرورة إيجابية الفنان فى وقتنا
الراهن .. فيجب الاعتراف بأنه قد أضيفت حرفة جديدة بالقاهرة الى باقى
الحرف التى تقدم خدمات للطبقة المتوسطة من سكان هذه المنطقة التى نحيا
فيها . هذه الحرفة هى حرفة تصنيع نوع ما من الصور .. وكاد بعض
الفنانين أن يعملوا طبقا لمواصفات ، وحسب احتياج هذا السوق .. كذلك
وجدت « موده » شراء الصور من فنان محدد . وكما أن لكل سلعة موسم ،
فلبيع الصور كذلك مواسم ، ومن أهم مواسمه ذلك المرض الذى يقام
باسم « سوق الفنانين » .. نقصد هنا بتصنيع الصورة ، الصورة التى
لا تربط بصناعة الفن فى معناها الواسع المصطلح عليه ، أى نمنى تكرار
الأنماط والأشكال المستهلكة التى يطلبها الزبائن ، تكرارها بركاكة ودون
وعى . أين نحن إذن من أمانى الوطن ومشاكله التى يتشددون بها وواقعتنا
الفنى هكذا .

وإذا تحدثنا عن الجورينكا واسهينا فى الحديث عنها ، فانه يحلوننا
الأمل ، وقد احتدم الصراع فى هذه المنطقة من العالم أن تنصهر المشاكل
الخاصة بالفن التشكيلي عندنا .. تنصهر حتى يولد مع الانصهار شرارة
تؤذن بميلاد تيسار فنى سليم .. ان ما يطلب منا هو أن نكون أمناء مع
أنفسنا ، وأمناء ازاء الأعمال الجيدة التى قد يبدعها غيرنا .. نضع جانبا
صراعات طائفية وحزازات وأهواء ، فميلاد فنى سليم فى هذه الظروف التى
نمر بها ، أهم من الصفاغر ، خصوصا وقد أضيفت الى مشاكلنا الفنية ،
مشكلة جديدة كما قلت ، ألا وهى حرفة تصنيع صورة تخضع لمناسبة أو
لمزاج الزبون .

ان المعاصرة الحقيقية فى الفن لا تركز على ادعاء الارتباط بالأحداث
والملايسات ، كما أنها ليست تقليدا للمذاهب الحديثة المستوردة .. بل

هى ترتكز أصلا على أصالة تنبع من فهم سليم للظروف البيئية والاقليمية،
والعصر كله بشأكله وانطلاقته .. هذا الفهم يتشبع به الفنان دون
افتعال .

ومع يقظة الفنان لصراع القيم فى مجتمعه ، واتخاذ الموقف الشريف،
ينطلق ويحدوه الأمل فى أن تفرق مع انطلاقته كل القيم الزائفة والهايلة .
وتاريخ الفن الحديث يؤكد لنا هذا ، فالعنف الذى ظهر فجأة مع اندفاع
خطوط ديلاكروا وجريكول بلور المدرسة الرومانسية ، وكتم للأبد أنفاس
تلك الرصانة الثلجية التى اتضحت فى خطوط دافيد وانجر رغم اعجازها
.. وحدة وصرامة خطوط الجورينكا التى طوقت كل شئ مرسوم فى اللوحة
بنطاق فولاذى : من الحنجر المرفوع ، الى أسنان الحصان ، الى يد الرجل
المتشنجة ، هذه الحدة لا يمكن لها أن تعبر عن قيم وأكاذيب مضللة ، أو
تقود الناس الى سكينه واستسلام . وإن كانت الأعمال التى أتت مع ،
وبعد الجورينكا وجدت طريقها الآن الى جدران الطبقة المتوسطة كنسخ
مطبوعة ، الا انها فى وقتها أفزعت كثيرين وسببت لهم الضيق وعرتهم ..
كلها أعمال تحمل واقعا ثوريا لعصر ما . فمشكلة الفنان كمناضل وثائر
ترتكز أولا على رغبته فى أن ما يتبناه وينادى به من قيم ، تصبح فيما بعد
قيم العصر كله .. على أن الفنان مع ثورته الدائمة ليس الا بوتقة يتم فيها
تحويل كل صراعاته الى قيم تشكيلية تحمل ما يشير به . ودائما سلامة
موقفه السياسى ونقائه ، تعطى لمنهجه الفنى التوهج والحدة .

وقد أعطت ايجابية الفنان الاجتماعية ، دائما للتيارات الفنية
الجديدة ، الفاعلية والمعنى الكبير . ومع وضوح الموقف يحى الصدا
وينقشع الضباب عن كل غموض يغلف نزعة فنية حديثة .. وفى رأى أن
الفنان فى استطاعته أن يجد سبيله - مهما أحاطته فوضى الأصوات
والتيارات العاكسة - ليصبر عن لب الواقع ، ويؤكد فاعلية نزعته الفنية
السليمة .

فالأشكال الجديدة فى الفن تثبت بعد صراع .. وتحل مكان الأشكال
القديمة .. وتنتشر كتعبير جديد عن أمانى الناس وآلامهم ، ذلك ان اتحدت
مع طبيعة جادة لفنان أصيل مخلص لفننه ولقضية بلاده ، فنان يملك القدرة
على أن يصب انفعاله فى عمل متكامل .. حينئذ فهو الشرارة التى توقد
النيران ، لتعلن عن ثورة فكرية جديدة .

أذن فكل شيء يظهر تقيا ومحترقا في العمل الفني مع وضوح موقف الفنان وتكامله .. ثم لا يلبث هذا الفنان هو ومجموعة من رفاق - وجهوا في تحويله صغى لما يتلقاهم ويجول بخاطرهم - أن يتدفقوا معا كتيار فني جديد .

٤٤

... وب قائل : ألم أعبر عن حرب ٦ أكتوبر بصور نشرت في الجرائد ؟ ألم أجاب مع الأحداث ، وتبرعت بشعر صور تباع لصالح الجنود ؟ : إذن ما الذي يطلب مني أكثر من هذا ؟؟ ... قصي المرأة خلق المرء ، ولا يجد بدا من أن يتمم له ، بأنه لم يطلب منه شيء ، والأفضل ألا يفعل شيئا ، فكلماته تحمل رنين النفاق ، والزيف والمجاملة ... تملك كذلك الفن الذي يلطخ الفنان به نفسه .

وقتة القول إن البعض يخطئ بظنه ، أن مع انتصار النظام السيامي الذي يؤمن به الفنان تكون الراحة له ، ويكون السلام والقانون الحقيقي الذي يحدد الفنان - كما سبق القول - ينتج عن إيمانه بقيم ، يعمل جاهدا على تحقيقها ، وطريقته في التعبير تتحدد بتحقيق الهدف الذي آمن به وإصرار عليه .. أنه يعلم أن انتماءه إلى مجموعة من البشر قد لا يكلل له شرعية وأحقية فضاله من أجل القيم التي ينادي بها .. وقد يتعارض موقفه مع موقف من حوله وعشيرته .. وكثيرا ما انبرى فنانون المؤازرة قضايا وطن آخر ، وقد تدفعهم هذه المؤازرة إلى مناهضة حكوماتهم ومجتمعاتهم ، في حين يتقاعس فنانون آخرون عن نصرة بلدهم ومجتمعهم مكفئين بخدمات ومجاملات لا معنى لها ولا قيمة في الوقت الذي يتصدى فيه فنانون أجانب للدفاع عن هذا البلد .. وقد حدث مثل هذا الأمر خلال محنة سنة ١٩٥٦ و ١٩٦٧ ، إذ وقف إلى جانبنا كثيرون من فناني العالم الشرقياء - كما طالعنا المجلات الأجنبية بقصائد بعض الشعراء الشباب في قل أبيب ، يدينون بشدة موقف دولتهم وسياساتها العدوانية .

عالمنا استبعدنا خلال كلمتنا السابقة المذلة الفكرية ، كما استبعدنا الفوضوية بكل عضوانياتها ، كذلك طالبتنا بوضع حد لأي مفهوم متجسد ..

ونفينا بشدة أى ارتباط يحددنا بمستوى أنصاف الموهوبين ، والمدعين
ذوى العقول الضيقة ، بكل ما يصبون اليه من « يلطجة فكرية » وفرض
قوانين يضيق بها الفن . ومن جانب آخر لم نجد بحساب الصورة في
جمود وتحجر .

ان الفنان في العصر الحديث بتركيبته وانتماءاته الى قيم الطبقة
المتوسطة ، بصرف النظر عما اذا كان يحيطه اطار اشتراكي او رأسمالي ،
من المسير عليه تحديد مقياس دقيق لحماية نفسه ، وحماية مصالحه وحماية
فرديته .

وان بدا متعاليا ، وطن أنه ذو مكانة أسمى من حوله ، فما هذا
التصرف الا وسيلة لحماية النفس ، فهو يشعر بالضعف في أعماقه . .
بينما الفنان الحقيقي الواعي بوضعه ومشاكله ، تسيطر عليه دائما رغبة
المطاء والمشاركة في تحقيق الأفضل . . مثل هذه الرغبة تجعله دائما يملك
القدرة على التحول من موقف المدافع المؤيد الى موقف المهاجم ان اقتضى
الأمر . . لكن الفنانين الذين تنحصر رغبتهم في علم الانتماء الى قضية أو
موقف أو منهج فكري ، يحتنون خلف ستار مهلهل من مبدأ الفن للفن ،
والواقع ، يجب أن تنحصر رغبة الفنان في أن يكون جزءا من المجتمع كله
ككيان حي ، بكل ما يحمله هذا الكيان من صراعات . ومن قدرة على
التطور . . وفي اصراره على أن يكون داخل نطاق هذا المجتمع ، نجده يعمل
على أن يظل مستغلا .

ومن هذا المنطلق تتجمع الضغائن حول شيء نريد توضيحه وتخليده
الا وهو أن الموقف المميز للفنان يوضحه فهمه السليم واصراره على المطاء .

٤٥

.. وموقف الفنان ، مهما كانت سلامته ، دون فهم حقيقي لامكانياته
وأبعاد المشاكل حوله ، يصبح لا قيمة له ، ولا ضمان لاستمراره .

ومع رعونة حداثة السن ، وتعنت المرء في تطبيق ما يؤمن به من
أفكار ونظريات ، قد يبالغ الفرد منا في الرفض أو القبول . ومن كل
تعريفات الفن التي ناصبتها الهداه ، منذ زمن بعيد ، تلك التي تدور حول

تحديد الفن - أو الشعر - بأنه بعد Space ، والمقصود هنا من كلمة بعد ، هو البعد الميتافيزيقي ، وان الأشكال والكلمات لها أبعادها الخاصة بها ، التي تتعدى مدلولها الظاهري .

وانها حقيقة لا مناص من الاعتراف بها ، ان معظم الانتاج الفني لفترة ما من هذا القرن ، وقد أكد هذه النظرية ، رغم تعدد الأساليب الفنية في تلك الفترة ، وربما نتج هذا التأكيد دون ادراك شعوري ووعي من الفنان . والفترة التي نعيشها هنا ، هي الزمن الذي كانت أوروبا فيه تلمق جراحها النازفة أثناء الحرب العالمية الثانية . فالأسلوب الفني حينذاك كان لابد له أن يؤدي أولا وأخيرا الى غموض ، يفتى على العناصر المكونة للعمل الفني .

وهكذا في حقل كالتصوير أو الشعر وجدنا أكثر الفنانين في تلك المرحلة يتعاملون مع لعبة تغليف أشكالهم أو كلماتهم بصدى صور مبهمة تناقض الواقع . وذلك بغية الوصول الى الغموض ، فكانت الضبابية التي تفرق الأشكال في أجواء تعبر عن مذاق واحد ، أو تبدو دون أعماق بعيدة ، أو قائمة على وحدات ترتق بجانب بعضها البعض لانها تنتمي الى فنان أجده اليأس . انه فن اقتلع من جذور كان يجب أن تبقى لتمده بالغذاء ، واستبدل بتربته الحصبنة تربة جافة متحجرة .

فقد حدث : ان معظم فناني أوروبا ابان الحرب العالمية الثانية كانوا يتخبطون فكريا وفنيا داخل جدران منازلهم لشعورهم باليأس أمام انتصار النازي السريع ، الساق . كانت الكلمات والأشكال تتجمد بين أيديهم ، أو تحترق أو تتحطم ، وكانها بقايا أشكال وكلمات تحطمت تحت ضربات عنيفة عشوائية . ونستطيع القول أن معظمهم لهث خلف مظاهر السريالية المتعددة ، بل استعار أجواها ورموزها . ومن النماذج الواضحة لمثل هذه الأعمال ، تلك الفترة من حياة بيكاسو الفنية التي أطلق عليها (مرحلة العظام) . وفيها نرى شخوصه مكونة من عظام ، ترح على شاطئ لاووردي . ويتضح هذا المظهر لدى آخرين في أشكال تجريدية تملك الغرابة وتفرض حسا ميتافيزيقيا . كما تأخذ لدى بعض آخر مظهر الخوف من الأسطورة ، فنجد في أعمالهم خيولا خرافية قوية ذات لون طباشيري ، ترح بجانب أطلال معابد مهجورة . مثل هذه الأعمال وغيرها ، كانت تصب في مجرى رئيسي واحد ، ألا وهو الفن كبعد ميتافيزيقي . ورغم اختلافها الشكل ، فهي تتجه بنا الى نتيجة واحدة .

والخطورة تكمن في انه : بناء على الفرض الذى يعتبر أن الشعر أو الفن مجرد بعد من الأبعاد ، وبالأحرى بعد ميتافيزيقى ، فإن قيمة العمل الفنى وشاعريته تزيد كلما كانت معالمة مرفوعة على عروض من المتاهات والقموض .. وهنا تصبح كلمة الشعر مرادفة للمعاني المجردة والقموض والضبابية . وبناء على هذا بنيت نظريات نقدية تقترح للفن والشعر حدودا بيضاء جافة تكاد تقترب من الحلم . وبالأحرى تقترح ضياعا بلا حدود .. تقترح مساحات وأبعادا ذات ضوء متحجر .. تسمح هذه النظريات للشئ بأن تكون له أبعاد متعددة ، وبهذا يضيع الواقع كلية ويضيع الشئ الملموس .

وقد اعترفت أنى تقضت هذه النظرية في يده حياتى .. بل رفضتها وهاجمت الكثير من مظاهرها من صور دى كيركو الى شعر جان كوكتو . واليوم أعترف إن هذه النظرية تحمل شيئا من الصحة ، الا انه من الخطا الايمان بها دون تحفظات . فمع حمى الحرب التى تدور بالشرق الأوسط ، تشمر بأصابع نحيلة عمياء تتسرع حولك شرقة من أمى وشجن مشوب بالفضب .. حيوط تنسجها .. وأخيلة تبدو كاللخان ... تحملك الى عالم جامد ميتافيزيقى .. تنقلك الى حالة نفسية تكاد تقرب عالم التجارب الفنية التى تحدثنا عنها . انها الحرب ، ونحن نعيش نفس التجربة النفسية التى عاشها غيرنا فى أماكن أخرى من العالم .. لكن الفرق انك الآن أصبحت تعى أكثر ، فترك قد مهد ورصف لك الطريق ، فأصبحت تعى مدى الضرر فى أن تكون سلبيا ، وأهمية أن تكون ايجابيا . وائى نظرية فنية أو فكرية كثيرا ما تجد متنفسا جديدا لها بعد سنوات عديدة ، واذ بها تظهر مجددة نفسها بمظهر قشيب ، وتضج أكثر .. فقط يتحتم علينا أن نعيها ، ونضيف اليها ما ينقصها من جوانب ايجابية .. فهناك حقيقة أساسية ينبغى ألا ننقلها ان ناقشنا ظاهرة ما ، أو شكلا فنيا .. أقصد حقيقة ان الفن أو الشعر يجب أن يملك القدرة والكيفية على التعبير عن الموح الكامن فى أعماقنا بكل مظاهره من مخضب أو فرح ... ومن حب أو كره .

وقد قدر لغالبية هذا الجيل من فنانى المنطقة أن تتخط وسط تيارات
فنية وفكرية لم يعيشوا تجاربها قط .. وأن يشهدوا تغيرات سياسية
 واجتماعية ، تلقى بهم الى صراع يستنزفهم قطرة قطرة . عاشوا كل هذا
دون موقف واضح أو محدد منهم ، ودون أن يحددوا اطارا فكريا يمكن أن
يشكل ويدفع انتاجهم الفنى الى طريق صحيح .

ونفبق قليلا على حقيقة تزيد من بلبلة تفكيرنا وتخطبه ، ذلك . اننا
جننا بعد امتداد حضارى ممتد ، وصراع اجتماعى يزيد على عشرة آلاف
سنة . صراع سفكت من أجله دماء غزيرة عبر الآلاف من السنين . تلك حقيقة
مروعة تجعل انسان هذه المنطقة يختلف عن انسان الشمال الذى يرجع
عصره الحضارى لبضع مئات من السنين فقط .

كذلك قدر لهذا الجيل أن يشهد دائما آماله وأحلامه تنهار الواحدة
وراء الأخرى .. ثم لا يلبث أن يقيم غيرها ، لتجرفها هى بدورها بعدئذ
الأحداث ، وكأنها هجمات التتار ، تحرق وتغنى كل شئ .. تارة نياشى ،
وتارة ثور ، وأخرى نحاول أن نتشبث بأوهام لم يعد لها وجود .. ودائما
نحاول بكل الطرق ألا نجعل الانسان المتناضل فى أعماقنا يهزم ، لانه
يدونه لا ينهض منا الانسان الفنان . وكان من الصعب على الانسان أن
يتنازل حتى عن أوهامه ، التى يتصور انها صاغت قيمه فى وقت ما ،
وشكلت حياته ، صعب عليه ذلك حتى بعد فقدته الايمان بها . لكنها
الهزيمة الحقيقية للفنان أن تشبث بتلك الأوهام ، وهو مدرك فى قرارة
نفسه انها لم تعد سوى أصنام هشة ينوء بها كاهله ويتعثر بها .

ونعود ثانية لنقول ان تشبث الفنان بأوهامه ، وإستكانته لأبعاد
ميتافيزيقية ، وإغراق صوره بالأحلام والغموض والرؤى ذات التركيبات
المعقدة بالرمز ، ليس أكثر من إعلان عن هزيمة الانسان المتناضل فى أعماقه،
وأعماله لا تخرج حينئذ عن أوهام مضيفة . قد تكون فنا لا غبار عليه ،
لكن تبقى المرارة ملازمة له ، ويبقى احساسه بالهزيمة بينه وبين نفسه ،
وتبقى أعماله شاهد اثبات على تشبثه بأحلام منهارة ، وكأنه يخشى لحظة
تفرد به الحياة دون أوهام أو أحلام . ان وقوف الفنان صلبا شامخا وقد
نفذ عنه أوهامه هذه ، جزء من صراعه فى الحياة .. فاصراره عليها ،
رغم عدم اقتناعه بها ، ليس أكثر من جذران من الزيف والسلبية ، يقيهما

حول نفسه ، لتسجنه وتشله ، انه اخمد لشعلة الحقيقة التي قد تبسو
متوهجة حوله ، من كل جانب ، تطالب بالمجازفة ويالتحدى ..

يجب أن نبحت في أعماقنا عن مدى صدق الكلمة قبل قولها ..
وفي الوقت نفسه نبحت عن الكلمة القوية التي في مقدورها أن تدفع للنور
بكل حقيقة نؤمن بها ..

ولقد أصبحنا ندرك الآن أن الكلمة العارية أفضل بكثير من تغليفها
بزيف الصنعة وحذقة الفكر . اذن علينا أن نبحت أولا عن الكلمة التي
ولدت معنا في عصرنا ، وألقت بها الحوادث منذ أواخر الأربعينات ، الكلمة
التي تنبض حية عند موطن أقدامنا ، وتتوهج فوق أسطح منازلنا . ويتحتم
علينا بعدئذ أن نلقى جانبا بتلك المفردات التي تجمدت ، وجمدت سمادنا ،
وحولتنا الى برودة الزجاج .. أعني أن نبحت عن لغة الأرض بدلا من
مفردات أنفسها الفهم الخاطيء ، وسوء الاستخدام ، حتى أصابها العطب
والفساد . علينا أن ننسى لبعض الوقت أننا فنانون ، وتذكر أننا في حاجة
دائما الى أن نشد على أيدي بعضنا البعض وقت المحنة .. نتساءل : لمن
نرسم ؟؟ بدلا من أن نتساءل لماذا نرسم ؟؟ انه تعاطف انساني
بسيط ، أن نضع اعتبارا للآخرين الذين نرسم لهم ، لكنه في النهاية
سيفعل الكثير للفن وللمجتمع الذي نحبه .

عن حرية الفنان

لم تكن مناقشة حرية الفنان بالأمر الهين طيلة أحقاب طويلة ، وقد استمرت دائما الاهتمام ، وإثارت الكثير من المناقشات ، سواء كان ذلك بين المنظرين من المفكرين والفلاسفة ، أو بين الفنانين أنفسهم .

مفزن هذه المناقشات ما زالت تقود الى العديد من النتائج المتضاربة . وهذا طبيعي لان حرية الفنان قضية زنبقية لا يمكن الإمساك بها .. ترجع الى شقين متضاربين ، أولهما مقومات شخصية الفنان ، والآخر ما يحيط هذه الشخصية من تصارع قوى في المجتمع .

وكما أننا لا نفعل متى رجوع دوافع الإبداع الى مقومات الجانب الذاتي لدى الفنان ، وان الأفكار والمنهج والاسلوب كلها أشياء شخصية جدا ، كذلك تتساءل : ألا يحمل العمل الفني مؤثرات اجتماعية ؟ أليس نتيجة لأحد نشاطات المجتمع الهامة ؟؟ ألا يسد العمل الفني في حد ذاته احتياجا اجتماعيا ؟؟؟ ...

وكما تتساءل لينين بطرحه القضية التي تواجهنا الآن عند مناقشته النشاط الاجتماعي للفردية المميزة ، تتساءل عن ماهية الظروف والأحوال والاشتراطات المطلوبة حتى نضمن تحقيق هذا النشاط ؟ .. ويبدو أن هذا التساؤل يحمل معنى التحذير ، وفي الوقت ذاته يدع الفرصة لحرية التصرف والاختيار . وبناء على هذا نجدنا تتساءل أنفسنا بنورنا إذن ما هي الأوضاع التي تضمن للفنان نجاح فاعليته في مجتمعه ؟ وتحقق له حرية كاملة أثناء مباشرة عمله ؟؟ .

وكيف يتخلى لنا تحديد مفهوم سليم لحرية الفنان - مفهوم يحصل المرونة والعمق الكافيين كي ينعم الفنان بالحرية التي ينشدها ؟ .

مثل هذا السؤال حاول الكثير من الكتاب والفلاسفة من شتى الاتجاهات والعقائد ، الإجابة عنه . وبعض النتائج التي توصلوا اليها لا غبار عليها ورغم أنها كانت موضوعية بطريقة صارمة ، إلا أنه من العسير احتوائها لكافة المذاهب . والكثير من هذه النتائج لم يكن في مفزاه الحقيقي سوى تبني لوجهة نظر فلسفية تخدع تيسارا اجتماعيا معيناً ، أو نظاما حاكماً وهنا تكمن الخطورة ، فمن السهل وضع نظرية ما ، والتدليل على صحتها . . . لكن هل يضمن لنا التدليل نظريتها صليماً ؟ . . .

وكثيراً ما تقوم نظرية فلسفية لتفاهض القيم الزائفة والعفنة في المجتمع ، لكن سرعان ما يأتي التطبيق مثبتاً ومؤكداً لكل ما نادت هذه النظرية بهمه .

٤٨

وخلال عملية نمو وتطور المجتمع المستمر كانت تتغير قضايا الفكر ، وبالتبعية علم فلسفة الجمال ، وكل فئة ، حينما تكون في طريقها إلى السلطة تجاهد من أجل فرض مفهوم ما عن الحرية أو على الأصح مفهومها الخاص ، وهو بوجه عام مفهوم يرمى إلى ربط الجماهير بالحكم ، وبوجه خاص يمس ويتعارض مع موقف الفنان ووجوده كمفكر . . أي بمباراة أوضح وأبسط : مع سيطرة نفوذ طبقة ما في مجتمع ، تأتي حاملة معها ترجمتها الخاصة لمشكلة الحرية . . . تلك الترجمة يصوغها سلفاً مفكرها المبشرون بها . وبعد ذلك ترددها أبواق السلطة المسيطرة على الحكم .

والآن - ونحن في آخر سنوات القرن العشرين ، وبعد أن هدأت ثورة الحمى المنهية والعقائدية ، يوسعنا أن نناقش الأمور ببساطة وموضوعية ، ودون تعصب . . .

فصلب الموضوع الذي يجب مناقشته ينحصر في هذا السؤال : هل يمكن أن يبصم الفنان بسهولة بخاتم التبعية لنظام ما ؟ . . في حين نرى أن تطور أساليب الفن عبر التاريخ يؤكد أن حرية الفنان كانت دوماً تهمد وتسبق التطور الاجتماعي ولو بفترة فرس ؟ .

لقد ظلت مشكلة حرية الفنان لهذا السبب قضية معلقة ٠٠ ولو رجعنا الى البداية وحللنا مفهوم ارسطو عن حرية الفنان لاتضح لنا أنه في الإطار العام لهذا المفهوم بصرف النظر عن قيمته المطلقة ، أنه جاء املاء أو نتيجة لحاجة الارستقراطية اللاتينية الى تأكيد وجهة نظرها الاجتماعية ، عن طريق دور الفن وتناج الفنان ، وذلك حماية وتأكيدا لسيطرتها ٠٠ وأرسطو الذي يمكننا القول عنه انه كان أول فيلسوف كلاسيكي ولى وجهه تجاه الفن واعطى اهتماما مباشرا لمشكلة حرية الفنان ٠٠ نجده في الوقت ذاته يدور حول نفسه في نطاق إطار يحدده كونه ممثلا ، وظاهرة طبيعية لمجتمع أثينا انطبعي ، ولم يضع لفردية الفنان المتمردة أى اعتبار ، تلك الفردية المميزه التي تدفعه الى الخلق ٠

وان اتقلنا الى العصر الحديث ، وتأملنا هيجل بصفته اكمل الفلاسفة المثاليين ، واقدروهم على مناقشة المشاكل بجدل منطقي ، فسوف نجد فيه - رغم اعترافنا بقدرته - حاميا للديكتاتورية البوروسية ومعبرا عن رغبتها في السيطرة والتسلط ٠

٤٩

ان الاحساس بالحرية امر ، وممارسة الحرية امر آخر ، فالفنان يعيش الحرية الحقيقية حين يحقق ذاته كاملة ، حتى ولو كان داخل قضبان حديدية ٠ لكن من الجانب الموضوعي نجد انه - كمشكلة طبقية وفكرية - قد حصرت حرية الفن في القرن العشرين بين شقي رحي : بين الرغبة في البناء ، وودود الفعل في حقلي السياسة والفن ٠٠ ورغما عنه لايد ان يربط بينهما الفنان ، ورغما عنه يتحمل الشد والجذب ٠٠ تماما كما تاراجحت حرية الفنان بين الصراع الفكري الحاد الناشئ بين المادية والثلاثية في فلسفة الجمال ٠

وانها لسذاجة مرفوضة اذا آمننا بأن الاعمال الجيدة التي تستحق اهتمامنا فقط هي التي تأتي نتيجة لاعتناق الفكر المادي ٠٠ وأنه لموقف حاد يحمل عيوب التفكير الضيق ، ان نعتبر كل الاعمال الفنية التي تنتج في ظل أى نظام اشتراكي جيدة ٠ فمشكلة الفردية المميزه لم تحل حلا

سليما في كل من النظامين الرأسمالي والاشتراكي على القصور ٥٥ وقد
تنتج القوى التي قدغى التقدمية في مجتمع ما ، فنا سيئا لانها لا تعيش
التجربة الفنية مع نفسها باخلاص تام ٥٥ كما كبل الجمود الكثير من
مفكرى الاشتراكية في نطاق تفكير ذى ابعاد ضيقة ، وتصيبهم العقائدى
دفعهم لرفض أعمال فنية جيدة ، والدعوة الى الحد من حرية الفنان ٥٥
لذلك قامت مشكلة حرية الفنان على اشدها في كثير من البلدان
الاشتراكية ٥٥ وأصبح الكثير من الاعمال الفنية التي تنتج في البلدان
الاشتراكية لا يمكن مقارنتها بما يقابلها في البلدان الرأسمالية ٥٥
ولا يمكن مقارنتها سوى بالاعمال التي تنتج في ظل أى نظام
فاشى ٥٥ وكرد فعل للمشكلة ، أعطيت الحرية كاملة للفنانين في
بلدان أخرى رغبت في الوصول الى حل سليم لتطبيق النظام الاشتراكي
٥٥ : قيل لهم افعلوا ما تشاءون ٥٥ وجاءت النتيجة مخيبة كذلك
للآمال ٥٥ فهي لا أكثر من تقليد متجمد ميت لاتجاهات فنية ترعرعت قبل
ذلك في ظل النظام الرأسمالي : أشكال فارغة دون مضمون ٥٥ لأن الفنان
عزل نفسه عن واقعه وعن حقله النضالي والسياسي ٥٥ وعن كل ما يشعره
بأنه خلية حية ٥٥ وأصبح كمجول الذئب التي تلف جيدا - وفي كثير من
البلاد سلبت من الفنان كل حقوقه المادية ، أدارت له حكوماته ظهرها وكأنها
تقول له : « لسنا في حاجة اليك » ٥٥ وتركته مضيقا ٥ لم تقل له
شيئا ، لم تعطه شيئا ، ولم تطالبه بشيء ٥٥ لكن في الحقيقة لسان حالها
يقول له : « ابحت عن خلاصك ، ولن يكون لك خير ، الا اذا خدمتنا »
وأكدت وجودنا بطريقة أو بأخرى ٥٥

لكن هل نسلم للحقيقة المؤسفة التي تزعم ان النظام الرأسمالي بكل
ما يصله من تناقضات وحرقات لبرالية ، وصراعات للشعب والجذب ، في
مقدوره أن يعيى المناخ الملائم لابداع فنى أفضل مما يبدع في البلدان
الاشتراكية ٥٥ وأن ذلك الفن يمكنه تحقيق بعض احتياجات البشر
النفسية والمنوية ؟؟

اننا نرى هنا الأبعاد المختلفة للمشكلة ٥٥ ويجب ألا تنجول الجواب !

ان مشكلة حرية الفنان متعلدة الزوايا والابعاد والاسطح ، لدرجة تجعلها لا تحمل معالم ثابتة ومحددة تبقى كما هي . وفي فترات عديدة من تطور المجتمعات بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، رأينا أن اهتمام المنظرين ، والفنانين أنفسهم لم يركز على مظاهر ثابتة ، بل تفاوتت معهم المشكلة . وعلى سبيل المثال ، في عصر النهضة ، حين تقدمت الأبحاث لمحاولة فهم العمل الفني وتدوقه واحترامه ، أعطى الناس اهتماما كبيرا لربط المشكلة بالقيم الجمالية في المثالية المطلقة . ومنذ تطور المجتمع الرأسمالي ، في مراحله الأولى ، ظهرت بوادر تشهير بأن النية تتجه للاهتمام بعالم الفن والثقافة . . . بل وجعله تجارة وسلعة في حد ذاته : تجارة تخضع للسوق . . . ويمكن التحكم فيها . . . وحينئذ أصبح الفن مظهرا تهتم به الطبقة المتوسطة التي بدأت في البروز والسيطرة . . . وانحصرت العلاقة في أن الفنان ككيان غريب ، عليه أن يأتي بالفرايب والجديد . . . ونوقشت حرية الفنان وبجانبها حرية السوق الذي يتحكم فيه . . . وحينما استقرت الأوضاع للثورة الاشتراكية في روسيا ، برزت معها نظرية جديدة يطلق عليها حسب تسميتهم « فلسفة الجمال الثورية الديمقراطية » . أعطوا فيها الصدارة للمظهر الايدولوجي لدى الفنان ، كنقطة بداية لتحديد أولا حريته . . . أكدوا على أن موقفه وعمله يعتمدان على وجهة نظر الفنان السياسية وما يؤمن به ، مشترطين لضمان موقفه أن يرتبط الفنان بالمجاهير ونقا لوجهة النظر التي يضمها رجال السياسة . . . وهكذا لم يكن هناك جديد بالنسبة لفسياع حرية الفنان . . . ومع وجود هذا النناقض بقيت قضية صراع الفنان من أجل حريته كما هي ، ولم تقدم الثورة الاشتراكية حلا لها لأنها أصرت على أن تكون الصدارة لرجال الحزب ونظرتهم للأشياء . هنا نستطيع أن نلمس أطلالا خارجيا يحدد تلك العلاقة الحيوية التي تربط صراع الفنان مع المجتمع ، إلا أنه عن طريق موقفه تتحدد حرية الفنان ، وصراعه .

ويجب ألا نكف مع مناقشة هذه القضايا عن تأكيد أن وجهة النظر ترتبط دائما ، وتكون عريضة مجالاتها ، مما يحيطها وبالظروف التي حولها . . . وأن قيمة أي تساؤل تبني على درجة فهم الآخرين لأبعاد هذا السؤال ، واهتمامهم به . الذي ندعش أن نجد نظريات فلسفة الجمال لدى

الثالث - حتى لدى رجل واع مثل الشاعر شيل - كانت تناقش مشكلة حرية الفنان من زوايا متسعة جدا ومتنوعة ، فصل بنا أخيرا الى متاحات دون أن ننسح أيدينا على شيء ملموس يربط الفنان بحقيقة صراعه من أجل تغيير المجتمع ، لأن الجانب الموضوعي الاجتماعي لم يستوف حقه .. ولدى المنظرين الروس الحداث مثل دوبروليفوف ، نجدهم لم يستطيعوا أن يوفوا الموضوع حقه من ناحية تحديد الضمان الكافي لماهية وشروط تلك النوعية من الفن الصالحة لصراع الجماهير .. فمثل هذه المسائل كان يجب ألا تطرح كما حدث ، من خلال قضايا مفتعلة استهلكت - في كل وقت بصور مختلفة مثل قضية الشكل والمضمون ، فمن المؤكد تماما أن مع أصالة العمل لا وجود لشيء يسمى الشكل ، و شيء يسمى المضمون .. هم بهذا يهابون حقيقة بسيطة ، ألا وهي أن الفنان وصراعه وعمله تسبيح واحد .

تكن المساحات التي قادنا عبرها هؤلاء المفكرين سيان كانوا من المثاليين أو الماديين ، قادتنا بدورها الى أن ندرك ، ونلمس القوانين التي يمكن أن نقول عنها أنها تحكم صراع الفنان من أجل حصوله على حريته الفنية ، هذا الصراع الذي هو إحدى السمات المميزة التي صاحبت نمو وتطور لإنسان في بحثه عن كمال .

انه من الصعب تتبع اصول المشكلة من الجانب التاريخي لتحديد ابعادها الاجتماعية ، كما انه ليس من مهمتنا التبحر في مناقشة أسسها رايطين اياها بالذاهب الفلسفية بطريقة تفصيلية .. وإن اردنا الماما بحدود الوضع الراهن لها ، فلا مفر من أن نعلن ببساطة ، أن الاجيال المتلاحقة في العصر الحديث كانت تمنيتها بصفة مستمرة ، بل وتقلقها مشكلة حرية الفنان . وقد بذل الفلاسفة قصارى جهدهم لايجاد توافق بين نظرياتهم الفلسفية وتلك المشكلة .

وضع الفنان في مجتمع رأسمالي يختلف اختلافا كليا عن وضعه في مجتمع اشتراكي ، ومشاكله تختلف ، ألا انه لا يمكننا أن نفصل فضلا تماما بين ابعاد المشكلة في المجتمع الاشتراكي وأبعادها في المجتمع الرأسمالي . وحتى المفهوم المادي لنشاط الفنان لدى مفكرين اشتراكيين كديورو ، ولو كاش ، وفيقر ، نجدهم يحمل بصمات ميثافيزيقية .. بينما نجد غيرهم من مفكري الغرب ، من هربرت ريد الى مالرو ، نجدهم لم يستطيعوا تخلصا من نفوذ المنطق المادي على تفكيرهم ، ذلك لأن فكر القرن العشرين بوجه عام يدين لهيجل بمنطقه الجدلي ، ومع أن هذا المنطق قد بنى على منهج مثالي ، إلا أن المادية كذلك تدبني له .

وهكذا دارت الكتابات كلها فى حلقة مفرغة ، أحيانا تؤكد بعضها وأخرى تتناقض . والفنان ضائع مع التخطيط الفكرى فى المجتمع الرأسمالى ، وقصور التطبيق فى المجتمع الاشتراكى ، فالى الآن وبعد مرور أكثر من ستين عاما على الثورة الاشتراكية ، لم تتحقق السيطرة الفكرية للبروليتاريا ، التى تنبأ بها دعاة الاشتراكية فى حماسهم الزائد ، تلك السيطرة التى يقوم معها الربط بين نضال القاعدة العريضة للمجاميع البشرية من جهة ، ومهام ووظيفة العلوم الانسانية والفن من جهة أخرى بالتبعية . والى الآن لم ينشأ فن يمكننا أن نطلق عليه فن طبقة البروليتاريا ، ولا زال الفن برجوازيا كما كان منذ ظهور وسيطرة الطبقة المتوسطة فى ارتباطاته ومفاهيمه .

على أية حال ، فان المنهج الفكرى الذى توصل اليه الفلاسفة الماديون يقتصر الآن على كونه مجرد انعكاس لابعاد موقف فى مرحلة نضال تاريخى معين وهو لا يخرج عن مجرد آمال تستهدف تحقيق وضع أفضل بالنسبة للفن والمجتمع . وان كان له منطق وعناصره التى لا يمكن اغفالها . وطريقتهم فى عرض المشكلة وطرحها تجعلنا - كفنانين أو متحدثين عن الفن - لا نفعل بحال من الأحوال للماركسية أو المنطق المادى ان ناقشنا قضية حرية الفن والفنان .

لكن هذا المنهج فشل فى تحديد ابعاد ومعال قضية حرية الفن ، التى تترتب عليها أصالة الفن وجودته .

٥١

وببساطة ، فان قضية حرية الفنان وان كانت ترتبط بفئة قليلة ، الا انه لا يمكن فصلها عن قضيتين هامتين بالنسبة لباقي المجاميع البشرية . اولهما ضرورة الفن كاحتياج اجتماعى ، والثانية قضية الحرية الفردية للانسان بوجه عام . وبما أن أى فهم لحقيقة الأمر سواء كان سليما أو خاطئا ، يتوقف لدرجة كبيرة على الموقف العام الذى نتبناه ، ذلك الموقف الذى يبنى بدوره على مدى العلاقة التى تجمع بين احساسنا بالحرية الفردية ، والتزامنا ازاء مجتمعنا . اذن فمن الضرورى التاكيد هنا على

نقطة غاية في الأهمية ، وهذه النقطة تتلخص في أنه لا يمكن اعتبار مشكلة حرية الفنان إحدى قضايا فلسفة الجمال فحسب ، دون اعتبار الارتباطات بها بالفكر الاجتماعي وبالفلسفة الأخلاقية . إن مثل هذه الفصل الذي نلمسه أحيانا عند مفكرى القرب في تصويبهم الأعمى لتقييم السائدة بمجتمع الطبقة الوسطى وترجيبتهم الخاطئة المفهوم الحرية لدى الفنان ، يؤثر أبلغ الأثر ، على الأعمال الفنية كنتاج مستقل ، ويفرض أطارا مرنا جدا من التحرر - لدرجة أن أصبح هذا الأطار هلاميا - لأنه يحدد مسارات متشعبة لاتجاهات فنية عديدة . . وبهذا تضيق معالم وظيفة الفن ووضعه ، بحيث لا تجدها الا في مجال التصميمات الصناعية والتجارية .

وبوجه عام ، فإن فلسفة الجمال المشار إليها لم تستطع أن ترسم لنا معالم واضحة لتلك المشكلة ، أو تساعد في العمل على حلها ، بل على النقيض ، واجهتنا بالعديد من المدارس الفنية المقتتة ، وزاد من معالم الفوضى أن تشابك تلك المدارس دون أن تملك تباينا جوهريا في الأسس التي يجب أن يبنى عليها العمل الفني في مضمونه . فمثلا في نطاق التجريدية أو السريالية يمكننا إدراج العديد من الاتجاهات الفنية المتنافرة .

هذه الاتجاهات والمدارس الفنية ، مهما كان عددها ، تدور كلها في فلك مشكلة للبحث عن حل مثالي بالنسبة لسؤال أساسي في الفلسفة الأخلاقية ، ألا وهو : « ما مدى الارتباط ، وفروع العلاقة التي تجمع الإنسان بالجو المحيط به ؟ » . وبالتبعية كذلك ، فإن هذه المدارس المتعددة يبدو ألا خلاف بينها ، في بحثها عن حل مثالي بالنسبة لسؤالين أساسيين في فلسفة الجمال ، وهما : « ما هو الالتزام ، وما هي علاقة الفن بالحقيقة ؟ » .

ومثل هذين السؤالين ، لا يمكننا في النصف الثاني من القرن العشرين أن نجد لهما اجابة تبنى فقط على قضايا الفكر المثالي ، على الأقل في مجال الفن التشكيلي .

ومن هنا وجدت أحكام جمالية متعددة ومتضاربة بالنسبة للفن كشيء عام ، وبالنسبة لموقف الفنان من المجتمع كشيء خاص . ومن هنا كان إحساس الفنان بالقلق والضيق والعزلة ، ومن هنا كان ثقل وقع هذا الاحساس وآثره على الفكر السائد بمجتمع الطبقة المتوسطة .

عندما يؤذن القرن العشرون بالانتهاء ، وإذا قدر لنا أن نشهد هذه النهاية ، فاعتقد أن الصدى الذى سيعيش طويلا فى وجدان فنان هذا القرن سيكون للمذهب الوجودى الذى استطاع أن يفرض تأثيره بإيجابية كبيرة على معظم المنظرين والباحثين فى فلسفة الجمال بالمجتمع الغربى . لقد استطاعت الوجودية بتعريفاتها عن الحرية أن تجعل لنفسها التأثير المباشر القوى . . . وتنبع هذه التعريفات عند الوجودية ، من أن الحرية هى « القدرة على فعل ما يرغب المرء ويحببه » . . . وأكثر من ذلك أنها غير محددة ، ومطلقة . ومع النظريات المبنية على المذهب الوجودى ، نجد أن المرء يشعر بحريته حينما تكون أفعاله أصلا غير مشروطة ، أو هناك ضرورة تحدد لها مسارا ، إذ يتحتم أن تنبثق الأفعال عن إرادة متحررة من كل ضابط أو رابط . أنها حرية تملك الذاتية وتعتبر ، فى مبالغة ، عن تأكيد الجانب الفردى . ولا شك أن مثل هذه التعريفات ترجع جذورها إلى كتابات الفيلسوف الدنمركى كيركجارد الذى هو أحد الآباء الشرعيين للفلسفة الوجودية بوجه عام . وبناء على فلسفة كيركجارد لا يتحقق وجود الفرد إلا إذا شعر بذاته منفردة ، وتملك إرادة حرة غير مشروطة بأية اشتراطات مادية أو معنوية .

... لكن الذى استطاع أن يثبت الأسس لنظرية وجودية عن حرية الفنان هو هيدجر . . . فلقد نبأها بمنطق أكثر صلابة من غيره . . . ذلك بأن وضع يده على نقطة غاية فى الأهمية ، وهى قلق الفنان الدائم . . . وأدرك ما سماه « بالضمير الخاص بالفنان » ، « والإرادة المتأججة للفردية المميزة المبدعة » . . . فمثل هذه الفردية لا يمكن لها أن تصبح يوما ما فى وثام مع ما يحيطها ، أو تتقبل ما يصطلح عليه من قيم سلوكية . . . وبناء على ذلك ، فليس هناك فائدة فى الحد من حرية الفنان ، وليس للفنان أن يدين بالولاء لأية سلطة ، وذلك إبقاء على جذوة تمرده مشتعلة . وبالنسبة لهيدجر ، فهو ينكر كذلك القلق والتضييق والسجن لإرادة الفنان ، أو جعل تصرفاته وأعماله مشروطة ، وذلك تأكيد ووقاية من القيم التى قد تتبدل وتتطور وفقا للظروف المتغيرة وغير الثابتة حوله . . . فلا داعى إذن لمقاومة انطلاقه الفردية المتميزة طالما يحتاجها المجتمع فى تطوره وتقدمه .

وهكذا يصر الوجوديون على ضرورة عدم التدخل بالنسبة لعملية

حرية الفنان - ١٤٥

الابداع الفنى ، أو فرض قرارات مسبقة تحد من انطلاقة الفنان ، وتصرفاته الفردية .

وما يأخذه فلاسفة المعسكر الاشتراكي على هذا المذهب - بالنسبة لحرية الفنان - ان الوجوديين ينفلون الجانب الاجتماعى وما يترتب عليه من قوانين ضرورية ، فتلك العلاقة المتوارثة التى تربط الفنان بالمجتمع ، حكمت وحددت عملية الابداع الفنى عبر التاريخ ، كذلك يعيبون على الوجوديين خلطهم بين مفهوم الحرية والتحرر بكل ما يملكه من انحلال وتفكك وتسبب . ويصرون على أن تلك الحرية المقصودة هى حرية خداعة واهمة تفضى حتما الى احساس الفنان بالعزلة وبقربته فى مجتمعه .

ويرد الوجوديون بما يفيد بأن حرية الفنان ليست ترخيصا يمنح من الدولة كرخصة قيادة السيارات .

٥٣.

ومع سياق الكلام . نجد أمانا فجوة تفصل بين نوعين من الحرية : أولهما الحرية فى مفزاها المطلق العميق . . يشعر بها الفنان ، تنبض فى أعماقه - مصاحبة التزامه بموقف قد اختاره بمحض ارادته - حتى ينطلق باتجاهه وابداعه الفنى . والآخرى مشروطة ، ترتبط بالمقاييس ، والمبادئ العامة . . تحد من الحرية الفردية للفنان فى تصرفاته التى قد تبدو غير طبيعية . . أو غير مألوفة بالنسبة لتصرفات ومواقف الآخرين . .

والتوفيق بين الحريتين صعب ، كما ان مناقشة كل منهما على حدة سيؤدى حتما الى تشويه شامل للموضوع ، فالفصل سيجعلنا نضغ فى جانب انتاج الفنان وابداعه الفنى ، وفى الجهة الأخرى الواقع الموضوعى ، وكثير من المنظرين الماديين يصرون على الالتزام بالواقع الموضوعى ، مهما كان الثمن . . وكثير من مفكرى المعسكر الغربى المثاليين يصرون على الحرية الذاتية للفنان بكافة إبداعها دون اعتبار للواقع الموضوعى . .

وعلى سبيل المثال نجد الفيلسوف السوفييتى « إبرزيان » فى كتابه « الحرية والفنان » الذى صدر عن دار الناشرين التقدميين بموسكو . . نجده

١٤٦

يهاجم فيلسوف الماني يسمى « نيكولاي هارتمان » - بل ويشط في هجومه - متهما اياه بالاصرار على ان الحرية الجمالية - أي الحرية التي ترتبط بالخلق الفني - يجب أن توضع في المقام الأول قبل الالتزام بالبناء الاجتماعي. ويذهب الى أن هرتمان يفصل الحرية عن الضرورة الاجتماعية. ويذهب بعيدا في زعمه أن حرية الفنان ليست فقط ضرورية ، بل هي تفتقر ، وتختلف عن مفهوم الحرية المرتبط أصلا بعلاقات الشخص وتصرفاته المعتادة .. وأن المبدع أو الفنان في رؤياه وممارسته للابداع يستمتع ويعيش نوعا من الحرية لا يعيها أو يدركها الشخص العادي في التزامه وارتباطه بموقف اجتماعي وبقيضايا أخلاقية .

ومع تلاحق أسطر الكتاب ، نجد إبرزيان السوفيتي لا يوافق هرتمان، ويتساءل مستنكرا : ما الذي يبنى صرح الحرية ويحددها ؟ يقصد الحرية الجمالية التي يعيها هرتمان ، تلك الحرية التي ترتبط بالانتاج الفني وتختلف عن مقاييس الحرية الأخلاقية كما يصر هرتمان ؟ وحين نضفي معه ، يتضح لنا ان نقطة الخلاف منحصرة في رأى هرتمان الذي ينادي بأن الحرية الأخلاقية تناقش أصلا تصرفات الانسان العادي ، وترتبط بالمقاييس الأخلاقية التي تضمها النظم الاجتماعية ، بينما يجب ألا تمنحني أو ترتبط الحرية الفنية أو الجمالية أمام أية سلطة ، لأنها تتحدى أصلا كل ما يعمل على ربطها باستتاب النظام الاجتماعي ، فهي حرية مطلقة بلا قيد . انها تحقيق لرغبة تعتيك ان تحديد وضعا لا ترضاه ... وان توانيت أو فكرت أو أحجمت ، فقد لا تكون الفرصة بمدت مواتية . انها اقتناص اللحظة المواتية لتحقيق رغبة مهما كانت تلك الرغبة أو كانت الظروف .. انها مطلقة ولا ترتبط بالعالم الخارجي للفنان .. ولا تصاغ في نطاق أوضاع اجتماعية .

وهذا طبعا يستنكره بشدة إبرزيان السوفيتي مصرحا بأنه : اذا كانت مثل هذه الحرية « الجمالية » هي المطلوبة ، فهي اذن دون شك ستفجر كل شيء ، عمر الفنان ، والواقع الاجتماعي ، والانتاج الفني ، اذ تتخذ طريقها عبر الفنان الى ما وراء حدود الوجود الموضوعي للأمور والأشياء .. وهي نموذج كامل للاتجاه المناادي بالبعد عن الواقع .

ولا نوافق كثيرا إبرزيان على آرائه ، ويبدو ان نقده لهرتمان واهي الحجة ، ومن حقنا أن نتساءل عن الواقع الذي يبنى عليه منطقته ويخشى بعد الفنان عنه ، طالما أن هارتمان قد فصل بين حرية الفنان كمبدع ، وواقعها كإنسان يعيش في مجتمع ، ان هرتمان فقط لا يريد تحميل واقع

الفنان كفرد يعيش في مجتمع على حريته كفردية مبدعة • ولو سلم الفنان تسليماً أعمى لنظام قد استتب وأكده ، فإن اذن موقفه الشريف من القوى المتصارعة الهابطة والصاعدة ؟ • ولو أكد الفنان حاضراً مستتباً ، فسيقتطع من الفن عنصر النبوة الذي هو أحد مقومات الفن المهمة • ان ضياع الفنان في مجتمع رأسمالي يتحكم فيه تجار وسماسرة المال ، لا يقل خطورة عن تسخيره لخدمة مذهب فكري وكيان اجتماعي هو أصلاً غير مقتنع به • ففي هذه الحالة هو ضياع من نوع آخر • سخرة لتجار الفكر وسماسرة السياسة • انه خضوع لأشخاص قد يكونون أقل من الفنان فهما لحقيقة الواقع ، وادراكاً بأبعاد المستقبل لأنهم يهمهم فقط حاضرمهم المستتب الذي تسيطر وترتب فيه الانتهازية •

٥٤

وربما كان كتاب « ابرزيان » « الحرية والفنان » هو آخر كتاب صدر في الاتحاد السوفييتي يناقش تلك القضية • ويضئ ابرزيان مهاجماً ذلك الفيلسوف الألماني « هرتمان » الذي لا نعرف عنه الكثير ، لكننا لا نجد كلامه بنفس السوء الذي يصوره ابرزيان • وكان الحرية « الذاتية » - بالنسبة لابرزيان - شيء غريب يملك مقومات شاذة ، كقيلة بأن تبعه الفنان عن الواقع ، مقطعة انتاجه عن الحياة التي هي « نبع الالهام الخالد » على حد قوله • لكن هل ينحصر « نبع الحياة » على محاكاة واقع مرئي ؟ • وقد تأتي هذه المحاكاة - ان لم تنبع عن اقتناع أو فكر متاصل - دون ايقاع أو حيوية أو حركة وصراع • اذن فما قيمتها في هذه الحالة ؟ • وكثيراً ما يكون الفنان مؤمناً بحقيقة لا يمكن تحقيقها مع الواقع المفروض عليه •

لكن يصير ابرزيان على ان مناداة الفنان بأى نوع من الحرية الفردية كقيلة بأن تدفع الفنان ليبدع عالماً خاصاً به فقط ومنغصلاً عن الواقع وعن الحقيقة • ونحن نسأله بدورنا ما الذي يحدد الحقيقة الموضوعية للأشياء وما هو الواقع الموضوعي ؟ • ألا يجب أن يسأل عن ذلك الفنانون أنفسهم أولاً ؟ • ألم يفكر ابرزيان ان فرض شروط وحدود للفنان وللإبداع يعمده أكثر عن الحياة بكافة أبعادها وصراعاها ؟ • الا ان ابرزيان من جانبه يؤكد:

أنه كلما بعد الفنان بفنه عن واقعه الذي قد يفرض عليه ، بل ويفرض عليه
كذلك تجسيده فنيا بكيفية معينة ٠٠٠ كلما بعد عن هذا الواقع المفروض ،
بعد عن مجتمعه وارتدى في أحضان التقييم الجماليه المناليه ٠٠ ونعجب
ونتساءل هل أصبحت التقييم الجمالية المناليه سبية الى هذه الدرجة ؟ ٠٠
كان يجب أن يدرك إبرزيان ان الحقيقة الفنية تختلف كلية عن حقيقة الواقع
المرتئي والاجتماعي وان كانت تبني عليهما ٠٠ وهي لا يمكن تشويهها لأنها
مطلقة وترتبط بقوانين الاتزان والإيقاع العامة في الحياة كما ترتبط
بمثالية الفنان ٠ والانفصال في كيان الفنان بين ذاتيته والجانب الموضوعي
هو فقط الذي يملك القدرة على تشويهها ، فيكفي فقط احساس الفنان بأنه
لا يملك حريته الكاملة في التعبير عن واقع هو غير مقتنع به حتى
يتجمد فنه ٠

ومن ناحية أخرى ، أية حقيقة هي التي يريد إبرزيان التعبير عنها ؟؟
وهل وجدت حقيقة عبر التاريخ لم تفسخ وتزيف وتشوه ؟؟ بل ولم يبرر
سحتها كذلك ؟ إلا يتخذ التاريخ مساره على أنقاض حقائق ؟؟ وأليس
الفن تجسيدا لفكرة مثالية ألا وهي الصراع من أجل الكمال ؟؟ وانها
لمعادلة صعبة يضع فيها الفنان نفسه ٠ فاذا هو دائما على حدود
الصراع : يمي في أعماقه أن لا وجود لخصوبة فنية دون ارتباط متين
بالظروف الخارجية المحيطة به ، وفي نفس الوقت ينشد حرية طليقة في
أعماقه دون قيد ٠

والحقيقة أنه ليس أبدا معنى احترام الفنان لذاتيته البعد عن
المشاكل العامة ٠ وكثيرا ما يكون ادراك الفنان بخصوبة أعماقه هو الدافع
الرئيسي لتحمل مسؤوليته الاجتماعية كاملة ٠

ولكن يصر الكثير من الماديين من أمثال إبرزيان ، على ربط قضية
حرية الفنان بقضية المضمون في الفن ٠٠ ومن وجهة نظرهم أن مع حرية
الفنان قد يقضى على جانب المضمون ، ويجور الجانب الشكلى ٠٠ وكان حرية
الفنان هي تأكيد لفرديته وأنايته على حساب موقفه الاجتماعي وقضاياه
الفكرية ٠٠ ويدللون على ذلك بأن حرية الفنان هي نقطة الانطلاق التي
تبنتها فلسفة الجمال البرجوازية في إصرارها على حرية الحلق والإبداع ٠

وبناء على هذه الفكرة ، اتضحت لنا خلال الأعوام السابقة - في
كتابات بعض الكتاب الاشتراكيين هوة تفصل بين الشكل والمضمون ، بل
وتفصل القضية الفنية عن موقف الفنان الاجتماعي ٠٠ والحقيقة أنه لا يتاتي

الابداع كاملا ، الا بموقف موحد ينعكس في كل شيء ، من تصرفات الفنان وحياته الى أدائه الفني .

وخوف بعض المفكرين من ان احساس الفنان بحريته الذاتية يبعده عن العالم الذي حوله ويحوّله الى الافراط في الذاتية والانانية والانحلال والتفكك ، هذا الخوف في الحقيقة لا محل له . بل بالعكس فلا شيء في مقدوره ان يفصل فنانا حقيقيا عن الحياة ، الا شعوره بأن غيره يقوم بدور الوصاية عليه . . . يحدد له اطاره الفكرى . . . يحدد له علاقاته ووضعه ، وموقفه بالنسبة لمن حوله . . بل وأكثر من ذلك يفرض له الشكل الفني الذى يصوغ به مضمونه وغالبا لا يخرج هذا الشكل عن نقل العالم المرئى بحرفية قد تقضى عليه . وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى ، مع محاكاة الواقع المرئى بحرفية قد تقضى عليه ؟؟ وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى، مع محاكاة لواقع مرئى ، يقبض الفنان ثمنها في استسلام ؟

وغالبا مع شعور الفنان بالتسليم بما لا يرضاه ، يتحول من قيمه فعالة في المجتمع الى قيمة مستهلكة . . يتحول الى انسان كل همه ان يطفى استسلامه لأوضاع فكرية واجتماعية ، هو غير راض عنها . وقد تنضج هذه التغطية في ادعاءات وتطلعات طبقية ، وقد تتخذ صورة عدوانية ازاء مواقف غيره السليمة .

وانه لوضع مخيف أن يصر الكثير من بلدان المعسكر الاشتراكي على ان ربط الفن بالسياسة ربطا مباشرا ، هو حماية للارتباط الموضوعي للفنان .

فالآن في زمننا الراهن مع محاولات لتحديد ايجابية لسيكولوجية الفن ، وبعد تجارب عديدة قامت بها حكومات لربط الفنان بالسلطة ، نشعر أنه من الأفضل ترك الفنان لحال سبيله ، وانه لشيء مخز أن يقبض الفنان ثمن خوفه . . فاقتناع الفنان بوضع ما ، لابد أن ينبع أولا من أعماقه ويرتبط بمبادئه وقيمه المطلقة .

ورأى طرح القضية هكذا : مع حب الفنان حقيقة للجماهير ، هل لفته تصلح للتخاطب معهم ؟ . . وهل أخرى له أن يعمل من مستقبل أفضل ؟ . . أم الأفضل له الاستمرار في ظل نظام مستتب ؟ . اما اللب والدوران في حلقة مفرغة لا تخرج في مضمونها عن ضرورة ارتباط الفنانين المفكرين بالسياسة الحاكمين ، فهذا شيء لا قيمة له ، خصوصا وان احدى وظائف الفن المهمة هي : انه بصورة او بأخرى لابد وان يسبب لنا احساسا بالقلق والضيق ويضعنا على حديد التمرد .

وفي عرضه لقضيه لا زالت معلقه مثل قضيه حريه الفنان ، ينسى كاتب مثل إيريزيان ان الفنان سيبقى في صراع دائم مع نفسه ومع ما حوله من قيم ٠٠ ويجده بعد ان هاجم بيريز دون ان يثبت اعذاره على انفسهم ويعيدهم ، يميل البناء للشاعر الرومانسي هوراس عن ثابته « اشعر » ٠٠ يتجسم به ثابلا : انه اعطى واحدا من اوائل التعريفات الصحيحه عن فلسفه الجمال وحرية الفنان ٠٠ والحقيقه ان اللره لا يملك سوى الدمشيه امام اسطر هذا الشاعر القديم ، في معالجته لهذه المشكله ٠ لكن إيريزيان يتحد من هوراس الدلاسيكي اندي ابي قبل الميلاد ٠٠ يتخذ منه ماده في هجومه على معررى الغرب المحدثين ٠٠ بينما هوراس - بناء على منهج وتعريفات إيريزيان ، في ربطه لبعضا الفن والمعنى بالمجتمع - وليد مجتمع عبودي وطبعي - لذلك يجده يختار من اسطر هوراس اسماها لتأيد نظريته ، وهي تلك الاسطر التي تتماشى مع نظريه ٠٠ مثل : « اذا احتار فنان ان يوصل راسا بشريه برقبه حصان ٠٠ وان ينشر ريشا متعدد الالوان هنا وهناك على خراف ٠٠ » الى آخره من سخريه على كل من يحاول تشويه الرويه الجماليه وفق مفهوم هوراس وعصره ٠٠ وحيثه الامر تختلف عن هذا فلقد استطاع الفنانون السيرياليون ان يحققوا مثل هذه الرويه في أعمال قيمه ، ومفاديس العمل الفني لا تقاس بإمكانية تحقيق ظواهر مقبولة أو شاذة ٠ على كل ، لقد اخذ إيريزيان من هوراس ما يتماشى مع تفكيره ٠٠ وهو أن حرية الفنان ليست مطلقة ، بل يجب أن تكون مشروطة ومحددة ، وهي ترتبط بما يمكننا أن نطلق عليه « الحقيقة الفنية » ٠

٠٠ وهنا يطرح السؤال نفسه : هل الحقيقة الفنية بالنسبة لعصر هوراس هي نفس الحقيقة الفنية التي تتماشى مع وقتنا ؟ ٠٠ بالتأكيد الحقائق الفنية ثابتة في قيمها المطلقة ، لكنها ليست شيئا ثابتا في أشكالها ، وأشكال الفن بالنسبة لهوراس ليست هي التي ينادى بها إيريزيان ٠

ولأجيال وأحقاب طويلة ، ظلت تلك القضية التي نحن بصدها نوعا ما معلقة ٠ فالفكرون والفلاسفة كانوا يحاولون أن يفرضوا نظرياتهم على الفن لتحديده وتقنينه دون أن يضعوا في الحسبان ان الفن بدأ وسيظل

كرد فعل طبيعي ضد كل ما يصيب الإنسان من ذعر وخوف وتصد على وجوده ، وإنه لم يكن في بدايته نتيجة تأمل كبرى وحساب عقلي كالفلسفة ، وإن كان هذا الجانب قد أدخل فيما بعد في نحن ولا يمكننا اغفاله •

والحقيقة أنه وجد عبر الفكر الإنساني من أدرك أن حرية الفنان هي حرية مطلقة ومشروطة في آن واحد • • مثل سبينوزا • . لكنه بنى منطقته وفق أسس نظرياته الفلسفية • • فعلى حسه قوله : أن الحرية كظاهرة لا توجد أو تمارس الا وفق القوانين الموضوعية التي حققت وجودها •

فالحرية ليست مجرد قرارات حرة ، بل هي تقبل للالتزام الكامل بضرورة وجود المرء مرتبطا بالآخرين • وأن حرية الإنسان لا تبني فقط على السماح للنفس بتحقيق رغباتها ، بل تبني كذلك على الفهم التام لكل العوامل والظروف التي أوصلتها الى وضعها وأدت الى تكوين مقوماتها الذاتية والاجتماعية •

• • لكن لم يكن في مقدور « سبينوزا » أن يصل الى أبعد من ذلك في حل المشكلة ، أو فهمه للحرية كضرورة للالتزام ازاء كل ما يحيط بنشاط الإنسان كطاقة مبدعة ، وعلى الخصوص مشاكل الفن وكل ما يمت الى عملية الخلق نفسها •

٥٧

• • • ومع هيجل ، الذي تتوج كتاباته قمة المدرسة الألمانية المثالية الكلاسيكية ، نجد اتزاناً لتفكير منطقي ، والمشكلة معه تتخذ مساراً يملك أصالة البناء الجدلي السليم •

ولم تكن محض صدفة أو مجازاً أن يشيد كارل ماركس ، وانجلز وبعدهما لينين ، بقيمة هيجل • • لدرجة أننا نجد في كتابات انجلز اعترافاً صحيحاً بأن هيجل هو أول من صحح العلاقة بين الحرية والالتزام • •

ولا ترجع قيمة هيجل الحقيقية الى اقترابه أو وصوله بمنطقه الجدلي الى ما يشبه حجر الأساس بالنسبة للمادية الجدلية • • لكن قيمته ترجع الى منطق الجدلي السليم في مناقشته القضايا ، سواء كانت في الفلسفة الأخلاقية أو الفلسفة الجمالية • لذلك نجد استقلالاً - لحده ما - بالنسبة لحله قضايا فلسفة الجمال ، لكنه استقلالاً لا يبعد المشكلة عن القضايا الاجتماعية

والأخلاقية ٠٠ ويتضح فى كتاباته التى من هذا النوع شموخ هذا المفكر
الثنائى العظيم ٠٠ فهو لم يقع فى الخطأ الذى وقع فيه من سبقوه ٠٠ من وضع
أسس فلسفية عامة ، ثم تطبيقها على كل القضايا ، معتبرين أن وضع الفنان
وانتاجه يدخل فى نطاقها ووفق قوانينها ٠٠ فهيجل يواجه مشكلة الحرية
والالتزام ، رابطا إياهما ببعض ، ومقررا أن المعالم التى ترسم تتساج
الفنان ترجع أولا وأخيرا الى نوع العلاقة التى تحددهما وتجمع بينهما ٠٠
لكن قصوره يرجع بطبيعة الحال الى كونه فيلسوف ، فلم يكن فى مقدوره
مناقشة العمل الفنى الا من خلال المضمون متجنبا الشكل ٠٠ فيقصر
اهتمامه مثلا على العلاقة التى تجمع بين الذاتية والموضوعية والعوامل المؤدية
اليهما ، أو على عنصر « الفانتازيا » فى الفن وخصوصية الخيال ٠

ويحذر وذكاء استطاع أن يمد جسرا ما ، فوق الهوة التى تفصل
بين الحرية والالتزام ٠٠ استطاع أن يمد ذلك الجسر الذى يعجز عن
إقامته عملاق آخر سبقه ، ألا وهو « كانت » ، فبالنسبة لكانت ، نجد أن
عملية الإبداع ليست أكثر من لعبة حرة ٠ والانتاج الفنى ما هو سوى
إبداع الشيء من خلال حرية كاملة ٠ هذا بدوره أوصل « كانت » الى وجهة
نظر تنادى بأن العبقري هو الذى يخلق كل ما لا تحدده قوانين ثابتة ٠٠
لكن ما هى مقومات الأشكال التى يخلقها الفنان والتى لا تحددها قوانين
ثابتة ؟ ٠٠ فهذا ما لم يحدثنا عنه « كانت » ، كذلك لم يذكر لنا الوسيلة
التي يتبعها الفنان فى إبداعه ٠٠ كل هذه المشاكل وفق نظريات « كانت »
٠٠ لم يحجب عليها بطريقة سليمة مستوفية ٠٠

أما بالنسبة لهيجل ، فقد بنى جسره الذى ربط الحرية بالالتزام من
لبنات تتراكب بما سماه « بالمضمون الموضوعي للذات » ٠٠ وبأن حرية
الفنان الحقيقية وأصالة تستندان أساسا دون زيف الى انعكاس المضمون
الموضوعي للذات ، هذا وإلى قدرته على فهم وترجمة حقيقة واقعه الذى
يقدره ويتقبله بمحض إرادته ٠٠

•• واستبعد هيجل أى فكرة ترمى الى الفصل بين الحرية والالتزام ، كما استبعد المبدأ الذى ينادى بأن الحرية قد تتناقض مع الالتزام ، وانهما طرفى نقيض •• فقط ، يتناقض مبدأ الحرية مع مبدأ الالتزام ، حينما تأخذ الحرية على أنها شيء مجرد مطلق ، وغير مرتبط بحقيقته ما ••••• وحينئذ لن تكون المناداة بالحرية أكثر من مبدأ فوضوى يحمل هدما أكثر مما يحمل بناء •

ان الفهم الواعى والحقيقى للحرية يجب أن يتضمن التزاما من نوع ما • وعلى حد قول هيجل •• حينما تكون الحرية غير مرتبطة •• والالتزام بلا حرية •• تصبح الأمور مجرد أشياء مجردة •• « تركيبة » فكرية لا تمت للواقع والحقيقه •• « ••••• اذن فالحرية نسبية ومرتبطة ومشروطة بالالتزام • ومع احساس المرء الواعى بحريته ، يشعر الى حد ما بالتزامه على الاقل تجاه حريته هذه ، حرصا عليها ، وإبقاء على تأكيد وجودها مع ما يحيطها من ظروف وملايسات •

•• لكن هيجل فى نفس الوقت حذرنا من أن نقرب مفهوم الحرية والالتزام بطريقة « ميكانيكية » محضة ، وذكرنا بأن الالتزام يجب ألا ننظر اليه أبدا على انه شيء خارجى مفروض علينا ، لان الحرية فى حد ذاتها ليست أكثر من مرادف للالتزام باطنى ينبع من الداخل ، التزام حقيقى وأصيل ••

على كل ، فمثل هذا التعريف - أو على الأصح هذا الاشتراط - يجب ألا نعمله أكثر من اللازم ، بل نزيده شرحا وتبسيطا فنقول : ان الحرية والالتزام ليسا صنوان ، ننظر الى كل منهما على حدة ، فالحرية الحقيقية تحتاج معها الى التزام ينبع من الأعماق • وفقط لا يتحمل المرء فكرة التزامه حينما لا يمس ولا يقدر إبعاد حريته ومسئوليته ازاء وجود غيره وحريةهم •

ان الحرية فى معناها الحقيقى تساوى وتوازى تقديرا واعيا بضروبة التزام المرء ازاء المعنى الكبير لوجوده فى الحياة •• وإن لم يشعر المرء بهذا ، فالأفضل ألا يناقش شيئا : لا حريته ، ولا التزامه ••

واحترام المرء لحيته مع التزامه بما فيه مصلحة الآخرين ، لا يعنى تقليلا من حريته الذاتية . فلا علاقة بين التزامه بوازع من نفسه ، والزامه بقوانين مفروضة . وقد يتعارض الاثنان .

ومن جانب آخر قد يكون اهتمام الفنان بقضايا ما ، اعمى وضارا . ذلك ان وجد التعصب للأحكام الذاتية التى لا تمت الى الموضوعية ، أو عدم الفهم الدقيق لأبعاد الحرية الشخصية لدى الفنان . فالحرية بالضبط هى الدراية الواعية بأبعاد الالتزام .

وباستخدام هيجل لمنطق جدلى أصيل وسليم ، فى مناقشته لحدود الحرية والالتزام ، وصل الى أسس ، رفض معها بطريقة حاسمة كل ما يمت الى الأحكام المرتجلة التى لا تستند الى قواعد منطقية .

والفنان لا يحق له أن يستبد برأيه . ويتصرف وفق هواه ، حتى لا يأتى انتاجه الفنى اعتباطا . وما تلقائية الفنان فى ابداعه الا حصيلة لكل تفاعله مع المجتمع ، وصدقه مع ذاته .

ولقد لاحظ هيجل ان الآخرين يعتبرون الانسان حرا ، فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرمة . كما لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفا لمعنى الفوضوية . ومثل هذا الفهم الخاطيء يقود الى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقي للحرية ، لانها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة ، حرية تملك فقط الشكل الخارجى ، والسطح دون الجوهر . تصبح حرية تتعارض مع العدالة والقيم الأخلاقية .

وعلى حد قول هيجل . وكفاءة عامة ، حينما نسمح بأن تبنى الحرية على تحقيق المرء لكل رغباته ، نستطيع بسهولة أن نكتشف غياب الإدراك المبني على فكر سليم ، أو وعى بحقيقة وطبيعة الإرادة الحرة التى يجب أن تبني على حقوق الانسان وواجباته . وعلى الأخلاقيات . . .

وهكذا نجد ان الحرية بالتأكيد تتحقق فقط مع وجود قانون يربط الانسان بالآخرين . ولا تتحقق أبدا حينما يحاول كل انسان فرض قانون خاص به .

بل ان فى محافظة الانسان على حرية الآخرين وحقوقهم ضمانا لحيته وحقوقه هو .

دون شك ، يملك مثل هذا القول المنطق السليم ، لكننا نرجع ونسأل : ما هي المقاييس التي تحدد حرية الفنان في علاقتها بحرية من حوله ؟؟ تحدد واجبه إزاء الآخرين ، ولا تتعارض مع انطلاقته التلقائية في ابداعه دون قيود أو اشتراطات ؟؟

ان النقطة التي لم يوفها هيغل حقها هي : ان حرية الفنان الحقيقية ، ما هي سوى حرية تضمن حرية ابداعه الفني . وان تمرده في الحقيقة يبدأ حين يترامى له ان هناك قوة تحد من تلك الحرية ، وتمنع نفاذ فاعلية انتاجه الفني . لكن هل كان سيتغير موقف الفلاسفة الماديين . لو أكد هيغل هذه النقطة ؟ . لا أظن ذلك .

٦٠

اعترف الفلاسفة السوفييت بفضل هيغل . لكنهم أخذوا عليه الطابع المثالي لمنطقه الجدلي . ولو كان قد أكد على ضرورة الحرية المطلقة إزاء الابداع الفني لهاجموا أكثر .

وقد تمخضت نظريات هيغل في فلسفة الجمال على دفعنا لتحديد حرية الفنان ، وفهم القوانين التي تتحكم في انتاجه الفني . ومهما كان وعي هيغل بالمشاكل المرتبطة بحرية الابداع الفني ، الا ان النقطة التي يطعنه فيها الفلاسفة السوفييت تنحصر في ان الحرية والالتزام لديه مبنيان على أسس من الفكر المثالي الميتافيزيقي .

ففي فلسفة هيغل نجد المفاهيم تمكس المراحل المختلفة من فهم الانسان لنظرية الكيان ، أو الوجود المطلق ، الذي هو الله . . . وبناء على هذا ، فالالتزام بالنسبة لهيغل ليس الا ادراك عقل مجرد . وهذا ما لا يوافق عليه السوفييت . فبالنسبة لهم ، يجب الا يكون الالتزام تجاه شيء غامض لا وجود له . وطالما هم يصرون على ربط العلاقة بين حرية الفنان والتزامه بشيء ملموس كالنظام الاجتماعي ، فالربط لدى هيغل ، بين الحرية والالتزام ، ليس سوى ربط بين فكرة مجردة ، وفكرة مجردة أخرى . ربط مجرد . . . تمرينات نظرية لا تطبيق لها .

ومن وجهة نظر السوفييت كذلك أن العلاقة بين الحرية والالتزام لدى هيجل ليست فقط من ذلك النوع المرتبط أصلا بالفكر المطلق المثالي ، بل هي كذلك تملك مقومات سلبية إزاء المجتمع • وهم يهتمونه بأن الفنان – بناء على مفاهيمه – لا يشعر فقط بحريته إلا إذا كانت تلك الحرية تعبيراً عن إرادة تصبو إلى الإرادة المطلقة ، التي هي إرادة الله ، والتي لها مطلق التصرف ، بلا قيد أو شرط • وبهذا فهيجل يطلق الحرية بلا قيد أو شرط تجاه فكرة مطلقة لا وجود لها • وهي فكرة قد تختلف من شخص لآخر • • وهو بهذا يقود الناس إلى ترجمة سلبية لحقيقة الواقع • • ومثل هذا المنهج لا يرتبط بالعمل الاجتماعي •

وهنا نتوقف • • ونتوقف كثيراً • • نتساءل ما هو العمل الاجتماعي ؟ لقد أثبتت التجربة في العالم أجمع ، طيلة السنوات الماضية خطورة ربط الفنان بنظام وأجهزة سلطة ما •

والخطورة تكمن مع محاولة السلطة شراء الفنان ، وتفسير وضعه الفكري والاجتماعي • • فتبدأ حينئذ حلقة مفرغة أن حاول الفنان اقناع نفسه بسلامة موقفه : أولها محاولة الفنان إيجاد تبريرات لتفريده هذا • • ثم تنتهي الحلقة بمحاولة اقناع نفسه والآخرين بسلامة موقفه • وهو في الحقيقة تحت برائن السلطة ، ويخضع نفسه فقط •

ومن وجهة نظري أن فهم الفلاسفة السوفييت لهيجل ممتور • • وهجومهم عليه يناقض تمجيدهم له • • فهيجل لم ير الحرية مطلقة – كما وضع من قبل – بل بالنسبة له لا يجد المرء حريته إلا في ظل نظام اجتماعي • • والتاريخ لديه هو أوجه ومراحل مختلفة لتحقيق ثبات فكرة الله المطلقة •

وأفضل للفنان دائماً أن يرتبط بكيان لم يتحقق بعد عن ارتباطه بالسلطة : • • يرتبط بشيء يصارع ذاته من أجله وصولاً إليه ، وليكن هذا الكيان هو الله • • أو هو الحق المطلق • • أو هو الكمال المطلق • وعلى عكس ما يقول الفلاسفة السوفييت ، فإن هذا المنطلق قد يعصف بالفنان من إيجاد تبريرات واهية لضعف أو خطأ أو سلبية إزاء المجتمع •

ذهبنا طويلا دون طائل نناقش حرية الفنان وعلاقتها بكل من الفكر المثالي والفكر المادي .. متجنبين معنى العمل الفني وأبعاده ، ومدى فاعلية الأشكال والموضوعات التي يطرقها الفنان في المثلي ، كما تجنبنا مناقشة نوع التجربة النفسية التي تؤدي الى طرق تجربة فنية معينة . ولم نناقش تحديد ماهية الصفات التي تميز عملا فنيا عن آخر . وكلها أمور يمكن أن تدخل في نطاق وحدة وتطابق الشكل مع المضمون .. أو القالب والمحتوى كما سماهما « ابن رشيق القيرواني » ..

وهنا لا نناقش علاقة الفنان أو العمل الفني بالمجتمع ومدى تجاوبه وفاعليته .. بل نصبو الى استطلاع موقف الفنان وجهة نظره فيما يفعله ..

والفنان - سواء أراد أو لم يرد - يعمل في مجتمع بشري : يخضع لنظامه ، وتطبق عليه أحكامه ، ويتأثر بظروفه ، لكن يجب ألا نفعل وجهة نظره هو فيما يعمل . وباهتمام وحذر سنحاول حصر أسطرنا في ارتباط وعلاقة الفن والفنان بالمجتمع من وجهة نظر من يعمل في الحقل الفني .

وطيلة تاريخ النقد الفني الطويل كان من أهم المظاهر ذلك المظهر الذي يحدد الفن على أنه مجرد تقليد لواقم الرؤية البصرية ، أي ذلك الجانب الموضوعي الذي يحدد المشاهد والمتذوق العادي . ومنذ بداية أفلاطون وأرسطو ، نجد أن الفلاسفة الذين طرخوا الموضوع ، لم يحاولوا نفى هذا المظهر الذي يتحكم في الفن .. ورغم احساسنا من حين لآخر بعلم ايمانهم المطلق بهذا المظهر ، إلا أنهم ببساطة قبلوه وناقشوا طبيعته وتطبيقاته .

ولا زال هذا المظهر يحدد الكثير من كتابات المفكرين الى وقتنا هذا بدرجات متفاوتة .. درجات يحددها مدى ايمانهم أو رفضهم للجانب التجريدي في الفن .. إذن فهذا المظهر يفرض وجوده بطريقة قاطعة ، واكبر دليل على هذا ، ان أهم نقد قد يوجهه الرجل البسيط للمذاهب الفن الحديث هو عدم ادراكه. وفهمه له ..

وكما ان العمل الفني ليس تقليدا أو نقلا للعالم المرئي .. هو أيضا ليس تجريدا محضا .. شأنه شأن الرياضة البحتة التي هي ادراك للعلاقات وحسب . حقيقة ان أهم مميزات الفن وأسسها هي ادراك القانون

الذى يحدد التجانس والابداع فى العلاقات التجريدية • لكنه شيء مخيف وخطر أن ينساق الفنان بعيدا وراء المطلق والمجرد • اذ سرعان ما يكتشف الفنان قبل أن يبدأ عمله ، ان الريشة التى فى مهب الرياح أكثر صلابة واتزاناً منه ، وإن المسائل فى ابداعه الفنى ليست مجرد معادلات جبرية وهندسية ، وحينئذ يلوذ ثانية بخبراته وحسه وحده ، وكل ما هو حصيلة لتفاعل الجانب الذاتى مع الجانب الموضوعى - يلوذ به ملتصقا المون •

٦٢

ولقد استند الكثير من الفنانين العظام منذ قرون ، على هذا المنهج الذى ينحصر فى ان الفن تقليد ونقل عن الواقع الذى تراه العين •• أى على الارتباط بالحياة • ومن هؤلاء الأساتذة العظام ، نجد ليوناردو دافينشى أشدهم ارتباطا • ويتضح ذلك فى مذكراته التى تحمل اسم « معالجة التصوير » وقد ترجمتها إيرما أ • ريختر ، فى مطبوعات اكسفورد سنة ١٩٤٩ • وفى فقرات من هذه المذكرات أوقع ليوناردو نفسه فى مأزق حين ناقش - بطريقة تبعد عن المنهج العلمى - ناقش تأثير فن التصوير - كشيء يعكس الواقع - على كل من الانسان والحيوان - لكننا نفغرها له •• ومن الواضح جدا انه كان مضطرا لذلك ، وإن شطوطه كان رغبة منه فى انتزاع وضع مشرف لفنى التصوير والنحت ، اللذين كان ينظر اليهما حينذاك على أنهما حرفة لا يحق لها أن تتساوى مع الشعر كفن رفيع •• وتحت تأثير رغبته هذه بعد عن طريقته العلمية فى تحليل الأمور •• وبدأ أكثر تسيبا على غير عادته •

وحتى لو التمسنا له الأعذار ، فمثل هذه الفقرات التى سندرجها ، ليجعلنا نقف على حدود المعشاة والاستغراب : « رأيت كلبا ذات مرة يخدع بصورة سيده ، فيستقبلها نفس الاستقبال المتبلع سعادة وترحابا •• كما لاحظت كلابا تحاول أن تعض كلابا أخرى ممثلة فى صورة ••• »

••• لكن ليناردو فى لحظات صدقه مع نفسه ، يرجع الى عالمه الخاص به - كمشهور عظيم - وحينئذ نجده يتحدث بلغة وطريقة تختلف تماما عن

السابقة ، يتحدث عن التصوير « كطريقة تحليلية لاقتفاء أثر المعرفة والتعبير عنها » ، وهو يقول : « ان أراد المرء أن يفهم العالم على انه حركة نمو ، والمسافات في ذاتها على أنها تجريد ٠٠ فعليه ياقليدس ٠٠ اما ان أراد أن يفهم عالم الأشياء كمدرَك بصرى ، وليس كما يعيها العقل ، فعليه أن يستدير الى التصوير ، حيث يجد علم التصوير ، وهو بالضبط يتساوى مع اقليدس ، وهو علم يتضمن كل الوسائل للتعبير عن العمق – أى الفراغ والمسافات – كالتنظيم والتنوع في الأبعاد ، والتعبير عن الأوضاع المختلفة بواسطة نسب وعلاقاتهم الحجم بعضها البعض ، والتنظيم في اللون والحجم ٠٠ ومثل هذه الأمور ليست مجرد اختراعات لتمثيل وهم ما يسمى العمق ، كما يتراعى للبعض ، لكن كلها طرق لايضاح وتأكيد وجهة نظر معينة بالنسبة لماهية البعد في حد ذاته ٠ »

مثل هذه الكلمات تجعل ليوناردو عظيما كما في صوره ، اذ لمس قيمة التجريد والتنظيم بواسطة الأبعاد في اختلافها وعلاقتها ببعضها ٠٠ لمس ذلك عن طريق تأمله للواقع البصرى ونقله اياه ٠٠ واذا بهذا الواقع يتحول الى قيم تجريدية وادراك لعلاقات ٠٠ الى قيم تتساوى مع علوم الرياضة البحتة والموسيقى والايقاع اللفظي في الشعر ٠

وهكذا يشعر الفنان بألفة مع أسطر من فنان مثله ٠٠ وقد يضيق ذرعا بكتابات فلاسفة ونقاد للفن ٠٠ ويفقد الأمل في أن يوجد حل لضياع الفنان في المجتمع الرأسمالى ٠٠٠ ويشعر بمرارة أمام الماركسيين الذين لا تخرج كتاباتهم عن تبريرات واهية لكم أنفاس الفنان ٠

النتيجة

الفنان إما أن يكون فنانا ، أو لا شيء على الإطلاق •• وفى حالة كونه فنانا عليه أن يتحمل كل شيء •• وحدته •• غريته •• فحجربته ذاته •• ومستقلة •• ولا يمكن لأحد أو لقوة التدخل فيها ••

والأعمال التى تبدع ، إما أن تكون فنا ، أو هي لا شيء •• وفى أضغاثنا على العمل الفنى صفة الجودة ، لا إضافة فى ذلك ، ولا يتعدى الأمر حينئذ تحصيل حاصل •• فاما أن يقبل العمل كما هو كاملا ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله بتحفظ هو عين الخطأ ••

وينسأب العمل •• ينفض إلى سريرتنا •• لكن محاولة مناقشته عقليا ، رغبة فى محاولة اقناع أنفسنا به ، أمر مرفوض •• وهنا نصل إلى مشارف نقطة أخرى ، ألا وهي عدم جنوى المقارنة ، والتفضيل بين عمل وآخر ، فكل عمل فنى فى ذاته ، هو أما أن يكون كما أرادته الفنان •• أو هو لا يستحق أصلا الاهتمام به ••

وهناك وجهات نظر مختلفة تدور حول قيمة الفن •• بعضها تقيمه على أنه فرع من فروع المعرفة ، والبعض الآخر تدره إلى فرع من أنواع الإحساس والشعور الذاتى •• والأرجح أنه يرجع إلى الاثنين معا •• فالفن يجعلنا نتعرف على ما نحس به من مشاعر فى الحياة ، دون أن نعيها •• فمشاكل السعي وراء الرزق كثيرا ما تفقدنا القدرة على اختبار مشاعرنا وإدراك حقيقتها ، بشكلها النقى ، حتى أنه لا يمكننا تمييزها مع زحمة الحياة •• فالشاب الفقير الذى يموت أبوه ، تاركاً له حفنة من الأخوة الصغار كتركة مثقلة •• أمام جسامة المصنعية وما يصحبها من مسئولية ، لا يبر مقدار حبه لأبيه كقيمة مجردة وحزنه عليه •• والفن فقط هو فرصتنا الوحيدة للتعرف على أحاسيسنا ، من حزن أو فرح ، فكلمها اختلاجات تكتفها حساسية الفنان •• وفى استطاعة الفنان أن يؤكدنا ، ويظهرها فى شكلها المطلق •• أضف إلى هذا أننا مع ضغط الحياة ، لا نرى نهاية للامور ، أو الأحداث ، فكل شيء يمضى مع استمرارية الصراع اليومى أو تجدد ••

وكثيرا ما تكون الظروف ، أو الصدف غير المتوقعة عوامل تشتت ٠٠
تبدد الاحساس بوقع الحدث ٠ أضف الى هذا ان الحياة ، بما تحتويه من
الغرض ، والتناقض لا تساعدنا على تبين الاتزان والانسجام كقانون مهم
فى الكون ٠ مع الزمن ، يمضى كل شيء دون اطار ، يمضى بلا نهاية ، والى
ما لا نهاية ٠ وربما يكون هذا ذريعة لدى البعض لادانة الفن بأنه يحد من
انطلاقة الحياة ، يسجنها فى قوالب ، وفى نطاق قوانين محددة ، ٠٠
وذريعة لادانة الفنان كذلك بأنه يقودنا بعيدا عن واقع الحقيقة ٠ لكن الامر
عكس ذلك تماما ، فلا أحد يضع فى اعتباره أن الحياة ، هى مرادف للفن ،
أو ان الفن يجب ان يطابق الحياة ٠ الفن ببساطة يعطى رؤية أكثر وضوحا
وكمالات الاشياء ، وللأحداث التى اعتدنا عليها ، لكننا لا نعيها
مع اندفاع الحياة ٠ ان الفن يحثنا على التوقف قليلا امامه ، وفى توقعنا هذا
تجديد لطاقتنا ، وإعادة صياغة لبناتنا الحسية والعقل ٠ وان احتج فرد
بأنه لا يمكن للمعرفة ان تتحقق بهذه الكيفية ، بالمفهوم الحرفى للمعرفة ٠٠
فالاجابة ان وظيفة الفن ليست تصحيحا لحطا ما ، أو اكتشافا لحقيقة
مجهولة ، ولكن الفن يقدم لنا جوهر الحقيقة من خلال الفنان الذى يملك
رؤية وبصيرة لا تتوافران لغيره ٠ وبهذا تبسود الحقيقة الفنية ذات ابعاد
وازنان خاص بها ، وتصبح الحقيقة باتزانها عبارة عن نغم ٠

اشياء بسيطة تبني حقيقة العمل فى الفن ، : كضبطه للتأكيد على
جزء ما ، أو ادغام ، وعدم تأكيد على جزء آخر ٠ نلمس هذا جليا فى الايقاع
الموسيقى البسيط : مثلا ، ضربة ثم سكون ٠٠ ثم ضربة أو ضربتين خفيفتين
ثم سكون أقل ، وبعد ذلك يتلاحق تكرار الوحدة ٠ أنه اللعب بالحركة
والسكون عبر الزمن والمسافة ، : ما بين ذهاب وإياب ٠

وفى التصوير والنحت ، يتأتى النغم ، بالتأكيد على اجزاء معينة من
الشكل دون غيرها ٠٠ وكل الاجزاء ، مؤكدة وغير مؤكدة ، تلف وتدور
حول شيء يبنى عليه العمل الفنى ٠ قد يكون هذا الشيء بقعة لون أو مساحة
وبعدئذ نجد بقية العناصر ، من ظل ونور ، الى الأبعاد الثلاثة للسطح
تخدم ذلك الشيء المسيطر وتعود المين للاحاساس به ٠

كذلك نلمس التماثل جليا فى الفن عامة ، فبواسطته يتحقق الاتزان
بين الكتل والمساحات ٠

فمثلا فى الدراما نجده يتأتى مع معالجة الشخصيات والاحداث :
البطل وحوله بعض شخصيات ثانوية فى ناحية ٠٠ تقابلهم فى الجانب

الأخر شخصية رئيسية أخرى مع بعض الشخصيات الفرعية . ثم تتوازن هاتين الكتلتين عبر رحلة طويلة من الصراع الدرامي ، ما بين علو وانخفاض فى الأحداث . وكما يحدث فى التصوير ، أو الموسيقى وبقيّة الفنون ، نجد فى الدراما - الأحداث والإبطال يدورون كذلك حول نقطة معينة .

وتطرح ببساطة كلمات ، مثل الحرارة ، والاخلاص ، والاصالة فى مجال النقد أو الحكم على الأعمال الفنية . هذه المعاني تحمل فى طياتها قضايا متشابهة ومعقدة . . محسوسة أكثر مما هي ملموسة ، بدرجة ان الباحث أو المتذوق قد يشعر ازاءها ببليّة ، ويختلط عليه الأمر ، حتى يظن ان المهارة فى الصنعة ، وتكرار التجربة الفنية مع كثرة الممارسة قد تؤدى الى اهدار مثل هذه الجوانب المهمة . ومع ذلك . . نجد بعد أن أصبحت الصدارة للقيم التجريدية ، أن مثل هذه الكلمات تعتبر ضرورية حين مناقشتنا لتحديد معالم واضحة للفن .

وإذا تركنا لأنفسنا العنان متحررين من تلك القيود التي يفرضها عقلنا ، أو ثقافتنا ، أو التزامنا تجاه بعض القيم التي تفرض مقاييسا ما لذوقنا ، فسوف يحكمنا فى هذه الحالة ، ذلك الصدق الذي يقودنا حتما الى ما ينحاز له الرجل البسيط . وهنا يبدو ضرر المتحذلقين من ادعياء الخبرة والصنعة ، عند محاولتهم فرض أنماط ثابتة .

والى حد ما ، كما بينا فيما سبق ، تعتمد قوة العمل الفنى على النغم والإيقاع : نقصد البناء الموسيقى . . فمعه نصل بالحس لوحدة وشمولية الكون .

ان التحكم فى ضغوطات الفرشاة ، أو القلم على السطح الأبيض ، كذلك فى ضربة القوس على الأوتار ، واندفاعاتها على الآلة الموسيقية ، ما بين هواده وعنف ، يعطينا أوضح صورة عن مدى سيطرة الفنان على إيقاع باطنى خاص به ، استلمه من تجربته فى الحياة ، إيقاع يختلف عن إيقاع غيره من الفنانين ، بل ويحدد لنا مقومات شخصيته .

وبالتبعية ، فالنغم فى الصورة أو التمثال ، نلمسه فى تأكيد الفنان على بعض الأجزاء ، وعلاقاتها بالأجزاء الباقية . وفى استطاعتنا أحيانا ،

أن نلمس سريعا ، المركز الذى تتجمع حوله المساحات والألوان والمخطوط ..
كما نلمح اتجاهات الحركة التى تقود العين الى ذلك المركز .

هذا عن الايقاع والنغم فى عمل الفنان ، يبقى جانب ارتباط الفنان
نفسه بالواقع الذى يعيشه . دون شك أصبحت معرفة حقيقة ما يدور حول
المرء من أحداث من أشد الأمور صعوبة فى هذا القرن . فقراءة جريدة ، أو
الانصات الى وسائل الاعلام المختلفة ، لا يكفي للإطلاع بدقة على مجرى
الأمور ، والالام بها الماما فعليا . فقد يكون الخبر مغرضا ، أو وراه مسببات
خفية . ومن جانب نجد ان البلاد ذات الأنظمة المسيطرة ، تحتكر السلطة
بها كل نواحي النشاطات ، سيان كانت فكرية أم مادية ، كذلك تخضع
هذه النشاطات للحزب المتحكم ، يحركها ويوجهها . فى مثل هذه البلدان
يتعذر ويصعب الوصول الى حقيقة الأمور .

ومن جانب آخر ، فى البلدان الرأسمالية ، نواجه بنفس المصير ..
فالفرصة المتاحة مع ضغط الحياة فى مثل هذه المجتمعات ، لا تضمن لنا
معرفة كاملة بالحقيقة ... اد يقف ضد الوصول الى الحقيقة الازهاق ، أو
انعدام الحماس ، وكلها عوامل معوقة . والنتيجة تكون اتخاذ المواقف
المأمونة ، كاللامبالاة ، وضحالة التقافية ، والاكتفاء بالأحكام المتداوله .
كذلك يقف ضد وصولنا الى الحقيقة ، رقيب يعمل قلمه الاحمر حذفا
واضافة ، أو تحكم مسئول باسم المصلحة العامة ، لفرض اتجاهات معينة .
وحتى كل هذه الأمور ليست بمائق يذكر بجانب تركيبة المجتمع الرأسمالى
التصاعدية ، والطبقية ، فنجد من يتحكم فى الفنان ، على السلم الوظيفى ،
اذا كان على الفنان أن يربط حياته وعمله داخل الاطار الحكومى .. وهو
اطار تتحكم فيه قوى مختلفة قد لا تربطها أى صلة بالفن أو بإدراكه .

وفى وسط هذه الظروف التى تحيط بالفن ، ويقدرته على التعبير
عن الحقيقة ، علينا أن ندرك أن العدو الأكبر للفن ، هو الجبن والتردد فى
التمسك الكامل بالحقيقة ... والاعتراف بها والتعبير عنها . ولا شك ان
هذا الموقف يتطلب من الفنان جسارة ومجازفة خصوصا فى القرن
العشرين . هذا بجانب صعوبة أخرى ، وهى التى تتصل باكتشاف لغة
جديدة للتعبير ، تناسب ظروف و زمن الفنان ، وعلى الأصح التعبير عن
المانى والانفعالات الانسانية ، فى وقت تسود فيه فى المجالات الفنية

تساليب نقلت مدلولها ، من كثرة تعددها وتكرارها ، دون أى ارتباط
بالتجربة الذاتية ، أو بالحقيقة ، ودون الاستمرارية التى تضمن لها
التبلور .

إن اكتشافات مثل السينما والتلفزيون ، قد ضيقت على الفن
الحناق . فالفنان يبدع الآن لجمهور يلم بالوان شتى من شتات الفكر ،
وكل فرد يحاول الهروب مما يقدمه الفن الرفيع من احساس مأسوى
بالحياة . يضاف الى ذلك تعدد المفريات ورواجها عن طريق وسائل التسلية
السهلة والضحلة . بحيث لم يعد يهم أغلبية الناس سوى متابعة برامج
الاذاعة والتلفزيون وغيرها . وهى مفريات لا تكلفهم جهدا ، بل تؤكد
سليبتهم تجاه العمل الفنى أو بالأحرى تجاه الحقائق التى تبث اليهم عن
طريق هذا الفن . فاذا أدركنا ان الفن الحقيقى ، يتطلب ايجابية من المتذوق،
ويتطلب جهدا فى الفهم والاستيعاب ، ويحتاج الى تفكير وروية . نجد أن
الفنان وسيل هذه الظروف التى أوضاعناها فى موقف صعب ، حتى
ظن البعض أن دوره الانسانى قد أصبح ثانويا ، وأنه لم تعد له فاعلية
تذكر فى بناء المجتمع .

هكذا نجد أن تجربة الفنان المعاصر فى هذا العالم المتوتر المضطرب
- خصوصا فى مجتمعات العالم الثالث - جعلته يشك فى حقائق الامور .
بما فيها الاحكام المتفق عليها ، فينفذ يديه من كل ما يدور حوله .

ففى الماضى كان الفنان ببساطة ينتصر لحقائق جلية واضحة ، يقف
ازامها ، مناهضا ما يعتقد بأنه باطل وشر . ودون شعور منه يتصددى
لقضايا مثل التهر والظلم والحرمان ... لكن الامر يختلف الآن لأن
الفصل بين الحق والزيف لم يعد يتطوى تحت معايير واضحة ، وأصبحت
الحقيقة نسبية وليست مطلقة . وأصبحنا ننظر الى الظواهر والاشياء
على أنها تملك فى طياتها الشئ وتقيضه على حد سواء . وهى لا تمثل فى
أفضل الحالات أكثر من أحد أسطح انحقيقة .

وهناك من الفنانين من واجه المشكلة بطريقة ذاتية ، عن طريق اغلاقه
على ذاته ، محاولا استكشافها . وهذا الأسلوب يتضح أكثر فى الأدب

عن بقية الفنون الأخرى • ففي الماضي عرفناه في كتابات دانتى ، واعترافات روسو ، وفي الحاضر نعرفه من مؤلفات مسابتر وجينييه ، وآرثر ميلر وغيرهم •

أولئك الفنانين حاولوا تحطيم دائرة الزيف الذى تحيط بهم ، وذلك بكشفهم القناع عن قضاياهم الخاصة : من سقطات ونزوات وشهوات خفية ، وأمواء جارفة • ووسيلتهم هى الاعتراف الذى لا حدود له ، مع تشريح للذات واتهام للنفس •

لكن هل تمثل مثل هذه الاعترافات التى تحوم حول الوهم والريب والظنون الحقيقة الموضوعية ؟ ، وهل تمثل فعلا معاناة الانسان البسيط من أجل حصوله على احتياجات حياته النفسية ، والثقافية ، والمادية ؟ •

هنا تبرز مشكلة أخرى للفنان ، قد تبدو اذلية ، وهى تتصل بالتعبير السليم والاداء الصحيح ، أو التوافق والتطابق بين الصياغة والشئ المعبر عنه ، أقصد كيفية حصول الفنان على المفردات المنضبطة للتعبير عما يراوده ويشغله كاملا • انها صعوبة نوقشت - منذ القدم - بمقياس التقييم التلقائى للعمل الفنى ، أو تطبيق مبدأ فلسفى ما على ما يبدع فى مجالات الفنون ، لكن الجديد فى الامر هو الشك الذى خيم ، وأصبح يسيطر على المبدع والمتلقى ، الشك فى امكانية الفنان التصدى للتعبير عن المشاكل • وبالتبعية وجد الشك فى قدرة التركيبات الفنية مبيان كانت تقليدية أو مستحدثة •

وبهذا أصبح الآن من الضرورة ان يتعلم الفنان فهم قضية الانسان فى حالة ضعفه ، وفى حالة تمرده على مصير ، لا مفر فيه من الاستسلام الواقع به تناقض اجتماعى لا يجد مهربا منه ، أى فهم قضية الانسان الذى كبلة المجتمع فأصبح مبعوثا ومحاصرا داخل نفسه ، يحاول يائسا الصمود فى نطاق امكانياته المحدودة ، هذا الفهم يتطلب من الفنان جهدا اكبر مما كان عليه الحال فى عصور مضت •

ويخلط البعض بين الوقائع فى الحياة ، وبين الحقيقة التى يتعامل معها الفنان • • فاستيلاء رجل على الحكم واقعة ، ووصول انسان الى

القمر واقعة • مثل هذه الوقائع دون شك لها تأثيرها على الفنان ، لكن الحقيقة المقصودة هنا ، هي احتواء الفنان لكل صراعات المجتمع حوله ، وفهمه لما يحتويه الوجود من تنافر وتناقض •

وجوهر الحقيقة غاية لا يمكن الوصول اليه • وعلى هذا فالحقيقة من الجانب الميتافيزيقي ، يمكن ان تكون تجربة رؤيا لا قرار لها ، ومن الجانب المادى هي استمرارية صراع المتناقضات فى الحياة ••• وقد يظن المرء انه امتلك الحقيقة فى لحظة ما ، وسرعان ما يدرك انه فقدما فى اللحظة التالية • بالضبط بالنسبة للفنان هى محاولة لتجاوز خبرات الراقع للموسى •

والفنان - بحكم تكوينه السيكلوجي - دائم الشعور بان مفرداته وخبراته تتوقع فى اظهار الحقيقة كاملة • وربما يكون هذا الشعور هو ما يحدد حيويته وصراعه من أجل ارتباطه بجوهر الحقيقة : فهو يشعر انه قد اجاد ، ثم لا يلبث ان يكتشف عكس ذلك فى اللحظة التالية • وهو دائم الشك كذلك فى قدرته على التعبير بواسطة مفرداته الفنية القاصرة ، مهما كان متمكنا من صناعته • وفطنة الفنان واجتهاده ، وبخه ، كلها أشياء بمفردها لا جدوى منها ، فالأهم ان يفاجئنا بما يمتلك منا أنفسنا ، ويشدنا لاتخاذ الموقف الصلب فى الحياة ، وان يخرج الانسان من تجربة تأثره بالعمل الفنى ، وهو أكثر حرارة ، ووثوقا واطمئنانا • وهنا نجد أن المعنى الكبير للفن يرتبط بمقياس صلق الفنان وانفعاله ، وحيته فى التعبير ، ودونهما لا يتحقق شئ •

— اذن فالفن لا يمكن له أن يكون بوقا لفرض أفكار معينة ، او وسيلة لنشر ايدلوجية خاصة ، لان مثل هذا المسلك يؤدي الى ضياع جوهر الانسان وذاته ، وهما أهم ما يشغل الفن ، وغاية كل فنان • وان سلمنا أن الانسان لا يمكن وضعه فى نطاق برنامج أو نظرية فنحن بهذا نقترّب من أن هدف الفن الذى يحمل صراعا انسانيا حيا ومستمر ، هو تحرير الانسان من الانغلاق داخل حدود عالمه وعصره الضيق ، وذلك حتى يشعر بقوة ازاء الصراع المفروض عليه ، وحتى تمتلئ نفسه بالاحساس بالرضا •• فيأخذ مشكلة الحقيقة مأخذ الجد ، ويواجه صعوبات الحياة التى تختلف باختلاف البيئة ، والظروف الاجتماعية ، والدينية ، واختلاف الازمنة ، لكنها تسفر دائما عن موقف واحد بالنسبة للفنان : هو غربته ومعاناته ، وتأرجحه بين الولوع بالذات والشعور بالتصور ازاء معاناة الانسان حوله •

وفى هذا المجال يلزم التحذير من الوقوع فى الظن بأن الفن هو ميدان لتحرير الخيال من قيود الواقع ، أو انه يخلق عالما خياليا موضحا عن واقع لا تحمله .

وازاء كل هذا ، نملر من يظن بأنه لم يتبق للفن سوى حيز ضيق . وتتساءل : ما هو دور الفنان الآن ؟ ، وهل سيكون فى مقدوره تغيير شىء ؟ ، وهل استطاع فى الماضى ؟؟ مثل هذه الأسئلة تبقى دون اجابة . فالفن كجوهر سيظل باقيا ما بقيت الحياة . وهو ان كان يناقش ويقتن بمقاييس ملموسة ، الا أنه فى فحواه لا يخرج عن محاولة لهتك ستر المجهول الذى يصعب فهمه بصورة منتهية ، أو تحديده بطريقه قاطعة . فالظواهر فى حياة الانسان لا تمثل الحقيقة كاملة ، لكن الفن فى مقدوره التعبير عن مضمونها .

ويظل جوهر الوجود وشموليته قضايا تحير الفنان ، وفى الوقت نفسه تربطه بانسانية الانسان .

نخرج من هذا بأن الايمان بالفن ، كايان الناس بالحياة ، عبء يلقي على عاتق الفنان ، وعليه ان يختار : أما التعبير عن جوهر الحقيقة والحرص على الحق للحق ، أو الهروب من مواجهة حادة مع الزيف . وعليه ان يختار بين الالتزام والامانة ، أو الملائمة والمداينة ، وما من سبيل لحل وسط .

ننتقل الى نقطة أخرى ، وهى ان كثيرا ما يتساءل الفنان الآن ، وقد انتابه فزع « لماذا يرسم ؟ » . بالضبط كما يتساءل شاعر رومانتيكى « من هو الانسان ؟ ومن أين أتى ؟ وإلى أين يذهب ؟؟ » . يدفعه الى هذا الحاح دائم فى اعماقه ، يطالبه بتحديد حقيقة وضعه وعلاقته بمن حوله . . . مثل هذه التساؤلات قد تسيطر بشكل أو بآخر على فنان فى بلده حياته . . . لكنه مع تقدم السن سرعان ما ينسى كل شىء . . . حتى قضية وجوده ، ان استمر فى ممارسته لفنه .

والفنان الصادق تشغله محاولة الفهم والتبصر ، والتمعن فى صنعته ، للتعبير عن جزئى من أحد أوجه الحقيقة ، لكنه يتعثر فى هذا التمعن بسبب مواجهته لصعوبات وعوائق تحدده فى حياته اليومية ، وتقف ضد تركيزه الكامل فى عمله ، وهذه هى المشكلة .

ومنذ سقراط ، وقبل ذلك ، يراجه الفنان ضروبا من الضغط

والتهديد . وإذا بدأ قرننا في الظاهر حتميزا بحرية البحث والفكر دون حدود ، إلا أن هذه الحرية قد جرت معها ضياعا كاملا للفنان ، حتى ظن البعض ، أنها قد تكون النهاية للأدب والفن .

والحديث عن أزمة المثقفين ، وعن محنة الأدب والفن أصبح يتردد في المجالات المختلفة .

وفي نوبات اليأس ، يسأل الفنان نفسه ، سيبان كان في الغرب أو الشرق : ماذا حساه أن يفعل؟ وإن ينتج؟ وما هو دوره في مجتمعه، وهل يستطيع منه أن يغير شيئا ؟؟

كل هذه التساؤلات هي، صدى لقريته ، وشعوره بالقلق أمام حرية مطلقة أعطاهما له القرن العشرون ، حرية بلا عائد ، أو جزاء أو التزام . انه الضياع . إذ أعطى له هذا القرن حرية ، في عالم تقدم فيه التكنيك ، وتداخل وجار على اختصاصات الفنان، وأن أراد الفنان أن يعمل دون اللجوء الى إمكانيات التكنيك ، فليس أمامه سوى حيز ضيق .

وقد ظننا في النصف الأول من هذا القرن ، ان الانسانية أصبحت في سن الرشد ، لكن سرعان ما اكتشفنا أننا في متاهات أقسى من التمايزات السابقة . وأصبح هذا الزمن يحير الناس أكثر من حيرتهم في الأزمنة السابقة . واكتشف الفنان أن جوهر الحقيقة شيء لا يملك ، وهو في الوقت نفسه - تقصد الفنان - لا يملك القدرة على الكف عن محاولة فهمه . ولا زال ، يالضبط كسلفه في الزمن الفايبر ، تحيره ظواهر الحياة حوله من موت وجوع وعطش ونوم وجنس ؟ وهي أمور لم تهمه تكفي للتعبير عن الانسان والحقيقة . ورغم أنها ما زالت تفرض وجودها وتأثيرها على الجماعات البشرية .

وان تجاوزنا مؤلف كل من الفكر المادى والفكر الميتافيزيقي تجاه الحقيقة ، فقد يصل بنا الامر الى مفهوم يقرب مفهوم الصوفييين ، حين يروا الحقيقة ترتبط بوحدة الوجود ، ويجعلوا في ارتباط الانسان بالكون شبيها بانتماء الجزء بالكل . ورغم الاختلاف المظهرى حول الحقيقة لدى الفلاسفة ، ففي قدرتنا أن نراهم بسهولة مرتبطين ببعضهم وكأنهم وجوه مختلفة لكنته واحدة .

وسيبان نظر بعضهم الى الوجود ككل ، ورأى الحقيقة في وحدة هذا الوجود : أي اتحاد الانسان مع الكون في وحدة تجمع المفارقات والاضداد .

أو رآها في إرادة الإنسان مثل شوبنهاور • أو رآها في التوجس كما فعل نيتشه • أو ناقش إرادة الحياة دون البحث عن المفزى والغاية مثل الوجوديين • إلا أنه مع الكل ، نكتشف أن الحقيقة إيمان وعبء يلقى على عاتق الفنان لما يتصف به من قلق دائم ، ويبحث دائماً •

وفي وسط كل هذه المتاهات ، سرعان ما يكتشف الفنان ، أنه ليس أمامه سوى حقيقة واحدة • وهي القدرة على معاداة الظروف التي وضعت الإنسان في هذا الموقف • وليس له لتحرير نفسه ، إلا اتخاذ موقف صادق تجاه الواقع • وعليه أن يتخلص من الضعف ، وقيود الانتهازية • فحقيقة الفن لا تقاس بنجاح سريع ، أو صدى وقتي ، يقدر ما تقاس بعنف موقف الفنان كرد فعل تلقائي ضد القيم الزائفة ، وقوته على الاعتراف بمرارة واقعه • وبناء على هذا فالفن هو رد الفعل التلقائي ضد العالم الطاغى حول الإنسان ، مع الرغبة المخلصة والمحاولة الجادة لإيجاد شيء من التلاقي بين ثلاث: الفكرة والإبداع الفني والواقع ، وبين المطلق والمجرد والنسبي • وفي الوقت ذاته يمكن القول أنه محاولة لتطابق الإيمان مع الفعل • فالفنان يعيش في مجتمع يشقيه ويقلقه • ويؤله ما يراه في هذا المجتمع من القهر والأوان الزيف ، ويخجله أن يرى الناس يعيشون في صفائر ، عليه التصدي لها •

وظاهرياً ، قد يبدو الفنان ممتلكاً حرية التعبير • • لكنه في حريته هذه أشبه بالمرح الذي يسير على الحبل تحت خيمة سيرك كبير • • وكثيراً ما يشمر بنفسه في علاقته بالمجتمع ككفريسة في براثن حيوان مفترس • • قد ينفذ صبره في لحظة ويلتهمها •

وهنا تنضح لنا المرارة التي ألت بنيتشه حين بدأ كتابه • هكذا تحدث زرادشت • •

ونجد المبررات لانتحار مايكوفسكي أثناء مناهضة ستالين لحرية الفنان وفرديته • • وكنت فيما سبق لا التمس له العذر حين لجأ إلى الانتحار ليتجنب هذا الصدام • • لكنني عذرت به أن قرأت كلمات له قالها وهو في متحف اللوفر ، حين ترك اللوحات المعلقة • • ثم نظر من النافذة للطريق ، وصاح : « هذا هو أعظم عمل فني » •

فحينما تتضائل في نظر الفنان أعظم الأعمال الفنية بجانب شريعة صغيرة من الحياة ، يكون مستحيلاً عليه تحمل الضغط والقهر الذي يفرضه عليه نظام سياسي أو اجتماعي ، أو يفرضه إنسان ، تحت أي دعوى من الدعاوى التي لا تنتسب إلى الحقيقة المطلقة الكامنة في أعماق الفنان •

بعض أعمال فنانيين معاصرين

« من وجهة نظري انه دائما مع حدوث الفصل
ما بين الحرية والعبادة ، يصبح كالأعما في خطر »
الطموح يبع

قال اندريه بريتون « بالنسبة لي الصورة هي نافذة تطل على
شيء ما ، والسؤال هو : ما هو الشيء الذي تطل عليه » .

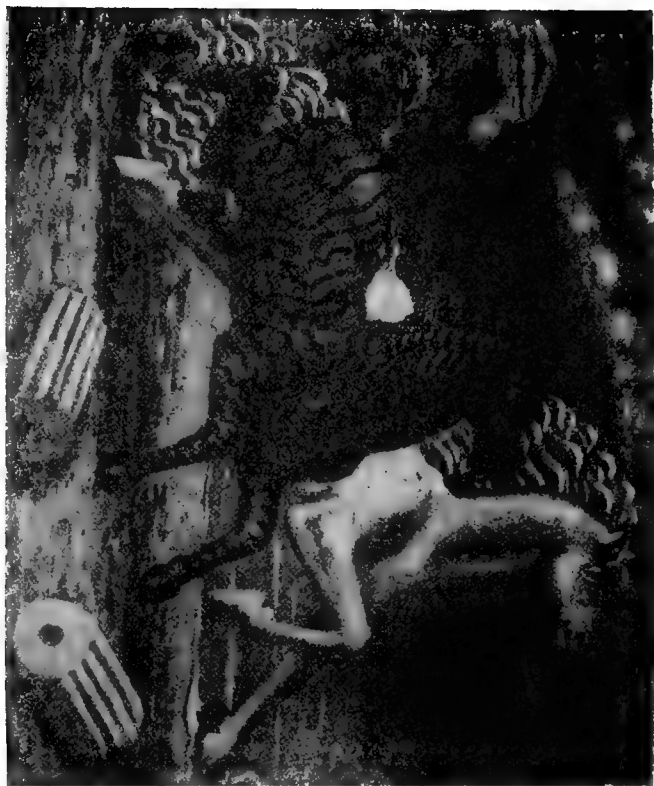
كثيرا ما تفرض علينا الأحداث ... والانسان جزء من الواقع ،
ولا يمكننا فصله عنه ، حتى وان تمرد عليه . ويجب ان يبدأ الفن من
اشتغال الحدث في ضمير الفنان اليقظ .

وفى القرن العشرين رغم تعدد اتجاهاته ، ترجع جذوره الى اثنين
من عمالقة الفن في القرن التاسع عشر : ديلاكروا بانفعاله الرومانتيكي،
وسيزان باحكام بناؤه الهندسي .

وليس في وسع كل الفنانين ان يشبوا للامام ، مخاطرين وعظمة
الأحداث حولهم .. لكن من جازف ووثب - بعد أحداث الحرب العالمية
الثانية - سيان أصبح الآن مشهورا ، او أضاعت اسمه رياح الأحداث
السياسية والاجتماعية .. بالتأكيد سنجد انه قد فعل الكثير لمن بعده
من الفنانين ... لذلك لم يكن اختيار هذه الصور مستمنا من شهرة
الفنان ، بقدر ما بدأ من انفعاله مع المرحلة التي مر بها ، ومر بها
مجتمعه .



● ● ● من اصل اوسگر سیتی





● ● من اعمال سيكيورس



●● من اعمال ارنا تو چوتوژو



●● من اعمال چوريسيو زيجنانا



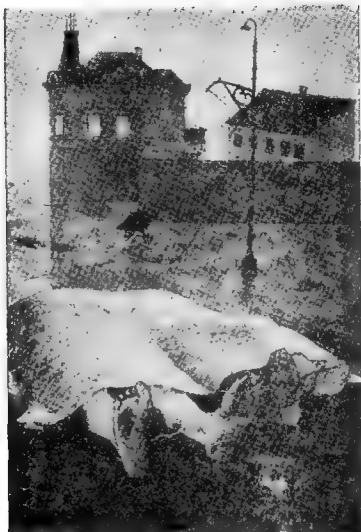
● ● من اعمال كارلو ليفي



●● من احوال کهنی گولیتز



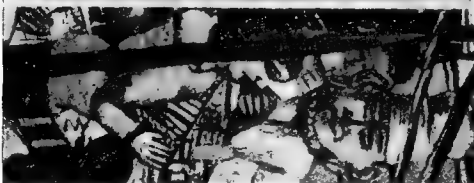
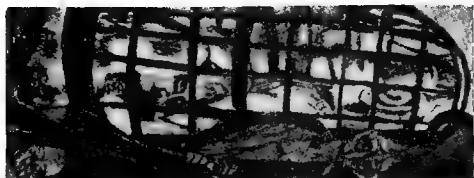
● ● من اعمال اجوا ناردس



● ● من أعمال خريستو هيرسيك



● ● من اعمال سرچی جیہ اسیموف



● ● : اسفل داکس بکمان



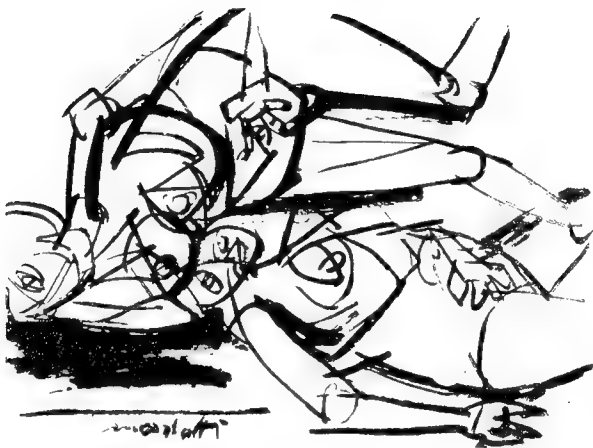
● ● من اعمال ابراهيم كودرا



● ● من أعمال آرماند بيرتاتو



● ● ●



● ● من اعمال کازیناری



● ● من أعمال بيكون





●● من اعمال کوپچی سبازيان



● ● من اعمال ديوز





● ● جوردنیکا للفنان بيكاسو ١٩٣٧

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٠/٢٥٧٣

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٨٤٠ ٣



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٢٠ قرشاً